VINCENT D'INDY

COURS
DE
COMPOSITION MUSICALE

PREMIER LIVRE

RÉDIGÉ AVEC LA COLLABORATION DE

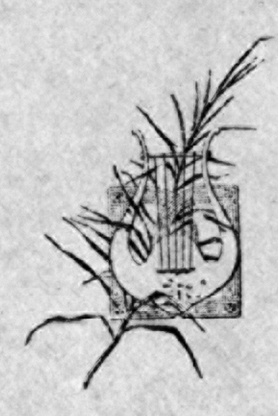
AUGUSTE SÉRIEYX

D'après les notes prises aux classes de Composition

DE LA SCHOLA CANTORUM

EN 1897-98

—



PARIS

A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS

DURAND ET Cie

4, Place de la Madeleine

COURS

DE

COMPOSITION MUSICALE

PREMIER LIVRE

VINCENT D'INDY

COURS
DE
COMPOSITION MUSICALE

PREMIER LIVRE

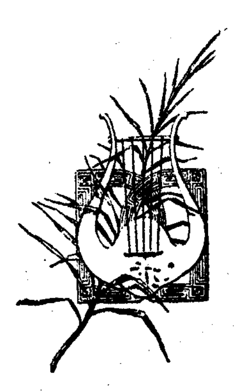
RÉDIGÉ AVEC LA COLLABORATION DE

AUGUSTE SÉRIEYX

D'après les notes prises aux classes de Composition

DE LA SCHOLA CANTORUM

EN 1897-98



PARIS

A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS

DURAND ET Cie

4, Place de la Madeleine

AVANT-PROPOS

L'homme est un *microcosme.*

La vie humaine, en ses états successifs, peut représenter chacune des grandes périodes de l'humanité.

Il semble donc naturel que l'artiste, dont la condition première est de connaître à fond l'art qu'il a choisi, revive lui-même la vie de cet art, et, au moyen de l'intelligence des *formes* créées par l'évolution artistique, en arrive à dégager sa propre personnalité d'une manière infiniment plus sûre que s'il procédait empiriquement.

Le but du présent ouvrage est de faciliter à l'élève, qui veut mériter le beau nom d'artiste créateur, la connaissance logique de son art, au moyen de l'étude théorique des formes musicales, et de l'application de cette théorie aux principales œuvres des maîtres musiciens, examinées dans leur ordre chronologique.

Telle est la pensée qui a présidé à l'ordonnance du *Cours de composition musicale*, dont la base naturelle est la division de l'histoire de la Musique en trois grandes époques :

1° *Epoque rythmo-monodique*,
du IIIe au XIIIe siècle (1).

2° *Epoque polyphonique*,
du XIIIe au XVIIe siècle.

(1) Il est difficile d'assigner à chacune de ces grandes époques des dates précises, un commencement et une fin, car elles empiètent naturellement l'une sur l'autre, quant aux manifestations qui en font le caractère ; les délimitations que nous donnons ici ne sont donc qu'approximatives, en prenant pour point de départ les plus anciens textes musicaux suffisamment connus et dignes de foi.

3• *Epoque métrique :*

du XVII• siècle jusqu'à nos jours.

C'est ainsi qu'en ce premier livre, l'élève sera appelé à étudier successivement :

le *Rythme*, élément primitif et primordial de tout art, et son application spéciale à la Musique (chap. I) ;

la *Mélodie*, issue du langage par l'*accent* (chap. II) ;

les *Signes graphiques* qui représentent le rythme et la mélodie (chap. III) et

les *Formes musicales* limitées à ces deux éléments (Époque rythmo-monodique, chap. IV, V).

Il étudiera ensuite :

l'*origine et la théorie de l'Harmonie* (chap. VI) servant de base à

la *Tonalité* (chap. VII) et concourant avec elle à

l'*Expression* (chap. VIII) ;

Puis l'*Histoire* de cette théorie de l'Harmonie (chap. IX) et son

Application dans les *mélodies simultanées* de l'Époque polyphonique (chap. X et XI) ;

Enfin, un rapide coup d'œil sur

l'*Evolution progressive de l'Art* (chap. XII) donnera à l'élève les notions synthétiques qui lui sont nécessaires pour opérer le rattachement de ces deux premières époques à la troisième (Époque métrique), dont l'étude, plus développée à mesure qu'elle se rapproche de nous, fera l'objet des autres parties de cet ouvrage.

A la fin de chacun des livres qui constituent le *Cours de composition*, se trouve formulée en appendice l'indication des travaux que doit fournir l'élève, au fur et à mesure que connaissance lui est donnée des divers chapitres du Cours.

Si ces travaux ne sont indiqués que d'une façon générale, c'est que l'auteur estime que tout enseignement d'art devant être *oral*, une complète latitude doit être laissée au maître-enseignant, dont la mission est de s'inspirer de la nature et du tempérament intellectuel de chacun de ses élèves, dans la distribution des travaux à effectuer par ceux-ci.

L'auteur désire aussi bien établir que, dans l'introduction qui traite de la philosophie de l'Art, il n'a point entendu employer les dénominations

adoptées pour l'enseignement actuel de la classe de philosophie, en leur donnant la signification exacte que leur attribuent les professeurs officiels; il demande donc qu'on veuille bien excuser et admettre sa terminologie philosophique spéciale.

Il en sera de même pour un certain nombre de termes (par exemple: *idée*, *phrase*, *période*), dont la signification *musicale*, bien que fort différente du sens que leur donne la littérature, est tellement établie qu'il serait malséant de prétendre introduire à leur place des vocables nouveaux, que seuls le temps et l'usage sont capables de faire adopter.

En terminant ce préambule, l'auteur tient à remercier son élève et ami AUGUSTE SÉRIEYX, qui enseigne actuellement les matières de ce Premier Livre à la *Scola Cantorum*, de l'aide précieuse et intelligente qu'il lui a apportée dans la rédaction et la coordination logique du Cours de Composition; il tient aussi à lui laisser la paternité, disons même la responsabilité, de certaines démonstrations et de certaines idées qui méritaient, en raison de leur valeur, d'être recueillies dans cet ouvrage.

VINCENT D'INDY.

Paris, 1902.



INTRODUCTION

I

L'ART

L'Art (en grec : τέχνη, *moyen*) est un moyen de vie.

Moyen de vie pour le corps, sous forme d'*arts utiles* ou *usuels*.

Moyen de vie pour l'âme, sous forme d'*arts libéraux* ou *libres*.

Des *arts utiles* (industrie, commerce, agriculture, mécanique, locomotion, etc.) qui ont pour propagateur et principal moteur la *science*, nous ne nous occuperons ici qu'en ce qui touche leurs rapports avec les arts libéraux.

Les seuls qui nous intéressent sont ces arts dits *libéraux*, parce qu'ils rendent véritablement et complètement *libre* l'artiste qui les cultive. C'est cette liberté absolue qui fait de la carrière artistique l'une des plus hautes et des plus nobles qui soient, si l'artiste a conscience de sa mission et sait employer dignement sa liberté.

Au point de vue objectif, nous définirons donc l'Art : *un moyen de vie pour l'âme*, c'est-à-dire un moyen de nourrir l'âme humaine et de la faire progresser, en lui procurant le double aliment du présent et de l'avenir, car l'âme humaine, ce n'est point seulement l'âme individuelle, mais encore l'âme collective des générations appelées à profiter de l'enseignement fourni par les œuvres.

L'Art est donc un moyen de nourrir l'âme de l'humanité, et de la faire vivre et progresser par la durée des œuvres.

Au point de vue subjectif, une autre définition assez satisfaisante de l'Art a été donnée par Tolstoï : « L'Art, dit-il, est l'activité humaine par « laquelle une personne peut, volontairement, et au moyen de signes

« extérieurs, communiquer à d'autres les sensations et sentiments qu'elle « a éprouvés elle-même. » (L. Tolstoï : *Qu'est-ce que l'Art ?* 1898.)

Un exposé des origines de l'Art, des qualités de l'artiste et des caractères de l'œuvre d'art, fera mieux comprendre comment ces deux définitions se corroborent mutuellement : « *moyen de progrès* », disons-nous, « *puissance de communication* », affirme Tolstoï, c'est toujours la condition essentielle d'*enseignement* que nous allons retrouver à la base de tout art.

⁂

Un des premiers besoins de l'homme fut de se mettre à l'abri des intempéries du climat ; il dut se construire des habitations.

De cette nécessité est issue l'*Architecture*, première manifestation tangible de l'esprit humain dans le domaine de l'Art.

L'appropriation à un usage spécial des parties de l'habitation donna naissance à la *Sculpture*. Confondue avec l'architecture au début, elle ne tarda pas à vivre de sa vie propre sous une forme plus définie : la statuaire.

La coloration nécessaire de certaines surfaces ou de certaines saillies du bâtiment engendra la *Peinture*, accessoire de l'architecture à l'origine, ainsi que le montrent ses formes les plus anciennes, la mosaïque, la fresque murale. Comme la sculpture, la peinture acquit plus tard par le tableau une existence distincte.

Les sentiments d'admiration pour les héros ou pour les beautés naturelles donnèrent bientôt au langage son vêtement artistique, et la *Littérature* prit naissance, sous forme de poésie primitive ou de chant simple.

En même temps, ou peut-être un peu plus tard, le poète, obéissant au désir d'union inhérent à la nature humaine, voulut associer tout le peuple à ses pensées et le faire chanter avec lui. Alors apparut le chant collectif, la monodie rythmée, origines de la *Musique*.

Telle paraît être la genèse primitive des cinq arts libéraux :

Architecture, Sculpture, Peinture, Littérature, Musique.

Mais l'état dans lequel nous venons d'examiner ces arts n'a trait qu'à l'*utilité* de la vie ; pour les *libérer* de leur attache corporelle, il fallait un mobile plus élevé, le *quid divinum* du poète, qui va nous faire assister à la transmutation de cet état utilitaire en état religieux. En effet, le principe de tout *art libre* est incontestablement la foi religieuse.

Sans la *Foi*, il n'est point d'Art.

C'est par la foi, et même, si l'on veut, par la *religiosité* que l'art

utile, répondant aux besoins de la vie du corps, se transforme en art *libéral*, moyen de vie pour l'âme.

Et c'est ici le lieu de dire que les cinq formes d'art citées plus haut ne vivent que d'une même vie, et se pénètrent mutuellement, à tel point qu'il est parfois difficile d'établir d'une façon certaine leurs limites respectives. Ce sont bien, en effet, non pas des *arts différents*, mais des *formes diverses* de l'Art, de l'ART UNIQUE.

L'Art est *un*, en soi ; seule l'expression, la manifestation diffère suivant le procédé employé par l'artiste pour exprimer.

La raison de cette unité de l'Art est d'ordre surnaturel : au-dessus de tous les besoins humains plane l'aspiration vers la Divinité, l'élan de la créature vers son Auteur ; et c'est dans l'Art, sous toutes ses formes, que l'*âme* cherche le *moyen* de rattacher sa *vie* à l'Être qui en est le principe.

L'antiquité même attribuait à l'Art une puissance supra-naturelle sur les êtres animés ou inanimés ; les mythes d'Orphée et d'Amphyon, pour ne citer que ce qui a trait à la Musique, sont là pour en faire foi.

L'idée de l'Art nous apparaît donc, dès l'origine, indissolublement liée à l'idée religieuse, à l'adoration ou au culte divin.

C'est ainsi que la maison de l'homme devient le temple de Dieu, avec ses sculptures symboliques et ses peintures sacrées. Appliquée à des actes d'adoration collective, la Poésie devient la Prière. Le corps s'unit à l'âme par la prière mimée, dans une simultanéité de mouvements réglée par le rythme ; à la psalmodie monotone succède enfin la mélodie du cantique, élévation musicale de l'âme vers Dieu (1).

Un tel sujet prêterait à des développements sans fin, que nous nous contenterons de résumer dans le tableau ci-dessous, pour démontrer la transformation de l'art utilitaire en art libre et religieux.

Architecture . . .	Logement humain. . . .	Temple de la Divinité.
Sculpture.	Appropriation des matériaux de l'habitation, pierres, poutres, supports du faîte.	Ornementation des façades, des voûtes et des colonnes (arbres figurés).
Peinture	Conservation des parties exposées à l'air ou à l'usure.	Mosaïques, fresques représentatives, sujets, images.
Littérature	Exposé historique ou légendaire des faits héroïques.	Célébration de la Divinité.
Musique	Récréation populaire. . .	Célébration collective. Prière

(1) Voy. F. de Lamennais : *De l'art et du beau*. La description du temple chrétien.

Unique dans son principe divin, l'Art, nous venons de le voir, est multiple dans ses réalisations humaines. Il peut revêtir une foule de formes diverses suivant le procédé mis en œuvre par l'homme : pierres, reliefs, couleurs, paroles, sons. Entre ces divers moyens, l'artiste choisit celui qui répond le mieux au désir et au pouvoir d'expression qui sont en lui.

II

L'ŒUVRE D'ART ET L'ARTISTE

LA CRÉATION ARTISTIQUE

La force qui pousse l'artiste à créer, c'est le besoin d'exprimer ses sentiments (1) et de les communiquer aux autres d'une façon durable par des œuvres.

Cette *expression* artistique a pour cause nécessaire une *impression* préalable, laquelle peut, d'ailleurs, n'avoir été ni immédiate, ni même consciente ; il n'est pas rare, en effet, qu'une *idée* artistique provienne d'impressions reçues très antérieurement à son éclosion, et sans aucune prévision du rôle que ces impressions seront appelées à jouer dans la genèse de l'*idée* (2).

Quoi qu'il en soit, l'origine de toute œuvre d'art est dans l'*impression*. Celle-ci, en effleurant l'âme, y produit le *sentiment ;* par sa durée elle détermine l'*émotion*, qui, dans sa forme la plus aiguë, peut aller jusqu'à son terme extrême : la *passion* (3).

Pour *créer*, au sens artistique du mot, il est donc nécessaire d'avoir été *ému*, et d'avoir la *velonté* de traduire son émotion.

Il faut avoir senti et souffert son œuvre, avant de la réaliser. A ce prix seulement, l'œuvre sera vraiment sincère, expresssive, durable.

(1) La Musique, plus encore peut-être que toute autre forme d'art, a pour effet d'exprimer des *sentiments* et non des *objets*, aberration grotesque qu'on a fort sottement reprochée à R. Wagner. On n'exprime pas des *objets* : le thème dit *de l'Epée*, dans le *Ring des Nibelungen*, ne peut exprimer une *épée*, mais bien un *sentiment héroïque* commun à plusieurs personnages.

(2) L'impression photographique des plaques est en tous points comparable à ces impressions humaines : la plaque que l'on développe (expression, réalisation) ne porte aucune trace apparente (inconscience) de l'impression lumineuse, reçue parfois très antérieurement.

(3) On pourrait poser ainsi cette sorte de règle de proportion : L'*impression* est au *sentiment* ce que l'*émotion* est à la *passion*.

LES FACULTÉS ARTISTIQUES DE L'AME

Les facultés mises en action par l'âme humaine dans l'œuvre de création artistique sont au nombre de sept :

Facultés créatrices d'*Impression*	Imagination. Cœur.
Facultés créatrices d'*Expression*	Esprit. Intelligence. Mémoire.
Facultés créatrices de *Réalisation*	Volonté. Conscience.

L'œuvre d'art est la résultante du travail de ces sept facultés chez l'homme pourvu du don créateur.

Examinons maintenant le rôle spécial de chacune de ces facultés.

L'*Impression*, préalable à l'éclosion de l'œuvre d'art, met tout d'abord en jeu deux facultés primordiales : l'*Imagination*, dont l'effet est de représenter des *images*, et le *Cœur* (1), qui se manifeste par les *sentiments*. On doit considérer le Cœur comme la plus importante des facultés artistiques, car c'est de l'Amour (*Caritas*) que découlent les plus hautes et les plus nobles manifestations de la pensée humaine.

Pour parvenir à l'*Expression*, trois autres facultés sont nécessaires : 1° L'*Esprit* (2), qui crée des rapports superficiels entre les objets, les actes et les personnes ; il a pour effet le *trait* ; — 2° l'*Intelligence*, qui perçoit les rapports élevés, profonds et étendus ; son effet est l'*idée* ; — 3° la *Mémoire*, qui conserve les connaissances acquises, par l'effet du *souvenir*.

Ces facultés d'impression et d'expression suffiraient à la production virtuelle de l'œuvre d'art ; mais, pour en opérer la *réalisation*, il faut encore faire intervenir deux facteurs puissants de la création artistique : la *Volonté*, qui met en œuvre les facultés créatrices, et la *Conscience*, qui les discerne.

(1) Ce que nous appelons ici le *cœur*, c'est une des formes de la faculté de l'âme que les philosophes désignent généralement sous le nom de *sensibilité*.

(2) Par *esprit*, nous entendons ici la qualité de l'homme *d'esprit* du trait *d'esprit*, du mot *spirituel*, et non pas le concept de l'Esprit opposé par les philosophes à celui de la Matière.

La différence entre l'*esprit* et l'*intelligence* pourrait assez justement se comparer aux notions mathématiques de surface et de volume.

La *surface* se mesure par deux dimensions (longueur et largeur), elle est essentiellement « dans le plan » ; — de même, l'esprit apprécie seulement les rapports *superficiels* entre les idées et les choses.

Le *volume*, au contraire, se mesure par trois dimensions (longueur, largeur et profondeur), il est essentiellement « dans l'espace » ; — de même, l'intelligence perçoit les rapports intimes, *profonds* entre les idées et les choses, dont elle *pénètre* les raisons.

CARACTÈRES DE L'ŒUVRE D'ART

En vertu de la définition même de l'Art, l'œuvre doit avoir avant tout un caractère d'*Enseignement*, car elle doit contribuer à l'exaltation du sentiment esthétique chez les autres hommes par la communication des impressions de l'artiste, le rôle de l'Art étant de faire progresser l'humanité.

La *Durée* est donc une condition nécessaire à l'œuvre d'art, puisque c'est par elle que la vie artistique est transmise aux générations suivantes.

Aux yeux des anciens artistes, la durée de l'œuvre était considérée comme de première importance ; aujourd'hui, certains artistes ont le tort de s'en préoccuper beaucoup moins ; on travaille trop vite dans notre siècle utilitaire, et c'est aux dépens de la durée des œuvres (1).

Mais c'est surtout la durée morale qu'il conviendrait d'avoir en vue, et celle-ci ne se saurait atteindre sans la *Sincérité*, troisième caractère fondamental de l'œuvre d'art. Quand l'œuvre est vraiment *sincère*, c'est-à-dire, quand elle n'a point été conçue dans un but de gloire personnelle ou de profit, mais dans un esprit d'enseignement, elle mérite de durer et elle durera. Au cas contraire, elle tombera fatalement dans l'oubli.

CARACTÉRISTIQUE DE L'ARTISTE

La sincérité de l'œuvre relève de la *Conscience artistique.*

On méconnaît ou on ignore trop souvent de nos jours cette précieuse faculté, dont le double effet est de discerner en soi-même, en premier lieu *si l'on est appelé à la carrière d'artiste,* et secondement *quelle sorte d'art on doit pratiquer.*

La première de ces deux questions n'est pas toujours facile à résoudre. Tout artiste doit arriver cependant à se bien connaître, s'il s'interroge sincèrement et *sans orgueil.*

Mais combien plus délicate est la solution de la seconde question :

(1) Les peintres du moyen âge préparaient et broyaient eux-mêmes les matières composant leurs couleurs, comme les sculpteurs de ce même temps, véritables ouvriers d'art, travaillaient eux-mêmes la pierre, ne se contentant point de faire mouler une maquette. Ces soins minutieux indiquent bien le souci de la durée. Les œuvres de ces peintres nous sont, du reste, parvenues, sans avoir rien perdu de la fraîcheur de leur coloris ; il en serait de même des œuvres de ces sculpteurs, si le vandalisme révolutionnaire n'avait point passé par là.

Quelle différence avec certains tableaux modernes, que nous avons retrouvés après moins de dix ans complètement décomposés et poussés au noir, et avec certaines statues que l'action du temps, bien loin de les magnifier, arrive à rendre grotesques.

« Quelle est, en Art, l'aptitude personnelle et spéciale de chacun ? » L'étude critique des œuvres d'art pourra être d'un grand secours pour s'éclairer soi-même sur ce point. On y constatera que bien des artistes, et non des moindres, n'ont pas su discerner toujours quel genre d'art était le plus en rapport avec leurs facultés individuelles. Les erreurs où ils sont tombés nous seront un précieux enseignement (1).

Les facultés créatrices, dont nous venons d'étudier le fonctionnement et le résultat, peuvent, en raison de leur plus ou moins de plénitude, imprimer à l'artiste des caractéristiques différentes qu'il convient d'examiner.

L'artiste peut être de génie ou de talent.

Le *Génie* est l'ensemble des facultés de l'âme élevées à leur plus haute expression.

Le génie a pour effet la création (ποιεῖν); il est le prototype de tout ce qui *engendre*.

Le *Talent* est l'ensemble des facultés de l'âme suffisant pour s'assimiler les œuvres du génie, mais non assez puissant pour créer des œuvres essentiellement originales.

Il y a eu, il y a, il y aura des génies latents, qui, faute d'avoir acquis le *talent* nécessaire pour s'exprimer, n'ont laissé et ne laisseront après eux nulle trace, nulle œuvre de beauté durable. Le génie est *inné*, nul maître ne peut l'enseigner, nulle puissance humaine ne peut le susciter là où il n'est pas; mais le talent s'acquiert par l'enseignement raisonné et l'étude logique : le talent est, pour ainsi parler, la nourrice du génie ; c'est par le talent et seulement avec son aide que le génie peut croître, grandir, se vivifier, et enfin se manifester d'une façon complète par des œuvres.

Le génie sans le talent serait lettre morte : il faut donc que l'*artiste* absolu soit doué de génie et pourvu de talent.

Mais il faut encore qu'il possède le *Goût*, c'est-à-dire cette aptitude

(1) Pour prendre des exemples sur des génies véritables, nous pouvons constater que Schubert, en composant ses œuvres de musique symphonique, et Beethoven, en écrivant ses *lieder*, se sont sans doute trompés l'un et l'autre sur ce point spécial de leurs aptitudes.

Les *lieder* de Schubert sont d'admirables modèles en ce genre, sa musique symphonique est relativement faible, parce que, la plupart du temps, mal construite. Les *lieder* de Beethoven sont, pour la plus grande partie, dénués d'intérêt ; ses sonates, quatuors et symphonies resteront comme des types d'art parfait. Il y a là deux exemples opposés d'erreurs commises de bonne foi par la *conscience artistique* chez deux artistes de génie.

Il n'en va pas toujours ainsi ; on pourrait citer dans l'époque contemporaine, et non pas seulement parmi les sémites, bien des compositeurs qui se sont détournés *sciemment* de leur véritable voie, dans un but plus ou moins avouable ; à ceux-là, la sincérité artistique fait défaut.

fine et délicate à discerner les qualités ou les défauts dans les œuvres des autres et dans les siennes propres, et à les apprécier par un jugement sain.

Le génie crée.
Le talent imite.
Le goût apprécie.

L'éducation artistique, si excellente et si complète qu'elle soit, ne saurait, nous l'avons dit, donner le génie, mais elle peut faire naître le talent et doit former le goût.

Favoriser l'éclosion du génie, en développant le talent et le goût par l'étude raisonnée et critique des œuvres, tel est le but que nous nous proposons d'atteindre ici, au point de vue spécial de l'Art musical.

Mais que l'élève, appelé à mériter le titre d'artiste, ne perde jamais de vue qu'outre ses dons naturels, trois vertus lui sont nécessaires pour arriver au maximum d'expression qu'il lui est donné d'atteindre, trois vertus énoncées dans le texte d'une des antiennes du Jeudi-Saint, dont la musique est aussi admirable que les paroles sont élevées :

Maneant in vobis Fides, Spes, Caritas,
Tria hæc : major autem horum est Caritas (1)

Oui, l'artiste doit avant tout avoir la *Foi*, la foi en Dieu, la foi en l'Art, car c'est la Foi qui l'incite à *connaître*, et, par cette connaissance, à s'élever de plus en plus sur l'échelle de l'Etre, vers son terme qui est Dieu.

Oui, l'artiste doit pratiquer l'*Espérance*, car il n'attend rien du temps présent ; il sait que sa mission est de *servir*, et de contribuer par ses œuvres à l'enseignement et à la vie des générations qui viendront après lui.

Oui, l'artiste doit être touché de la sublime *Charité*, « la plus grande des trois » ; *aimer* est son but, car l'unique principe de toute création c'est le grand, le divin, le charitable *Amour*.

(1) Qu'en vous demeurent ces trois vertus :
Foi, Espérance, Amour ;
Mais la plus grande des trois, c'est l'Amour.

III

LE RYTHME DANS L'ART

LA PERCEPTION ARTISTIQUE

Nous avons vu par la définition subjective de l'Art (Tolstoï) que la communication aux autres des sentiments éprouvés par l'artiste s'opère au moyen de *signes extérieurs*.

Ces signes varient avec les diverses formes d'art, et se perçoivent de deux manières différentes.

Dans certains arts, *architecture*, *sculpture*, *peinture*, l'ensemble apparaît avant le détail : l'assimilation de l'œuvre se produit du *général* au *particulier*.

Dans les autres, au contraire, *littérature*, *musique*, le détail frappe d'abord et conduit à l'appréciation de l'ensemble : l'assimilation se produit du *particulier* au *général*.

Pour mieux faire comprendre la différence dans la réception des impressions artistiques, examinons la *cathédrale*, par exemple *Notre-Dame de Paris*.

Un magnifique ensemble, une ligne générale harmonisée en beauté, un aspect de majesté dans la proportion : voilà ce qui nous frappe tout d'abord ; puis, en analysant, nous découvrons petit à petit tous les détails d'architecture, colonnes, piliers, portails, vitraux et ces admirables statues des galeries extérieures, à peine visibles du parvis, tout cela concourant à l'impression d'ensemble primitive.

Écoutons maintenant une *symphonie*, la V[e] de Beethoven, par exemple. Que percevons-nous en premier lieu ? un détail, un dessin particulier et précis auquel notre esprit s'attache, une idée que nous suivons avec intérêt à travers tous ses développements jusqu'à son épanouissement final. La mémoire, constamment en jeu dans ce travail d'assimilation, nous rappelle l'idée principale chaque fois qu'elle reparaît sous un aspect nouveau, et nous nous élevons ainsi progressivement à l'impression synthétique d'ensemble, par la perception successive des détails (1).

Les arts sont donc de deux sortes : les uns que l'on pourrait appeler

(1) On voit par là, l'importance de l'*idée musicale* dans la construction de l'œuvre : il importe qu'elle soit très claire et très précise, pour que la mémoire la puisse saisir rapidement et retrouver sans trop d'effort.

arts d'essence plastique ou de dessin, se rattachent à l'idée d'*Espace;* les autres, arts d'essence successive, dérivent de l'idée de *Temps*. Dans l'Espace comme dans le Temps, des lois communes d'ordre et de proportion régissent tous les arts.

L'*Ordre* et la *Proportion* dans l'*Espace* et dans le *Temps :* telle est la définition du RYTHME.

Le *Rythme* est donc un élément premier commun à toutes les sortes d'art; c'est lui qui engendre la bonne ordonnance des lignes, des formes, des couleurs et des sons.

Il n'est pas surprenant, dès lors, que le Rythme ait occupé une si grande place dans les premières classifications des arts.

CLASSIFICATIONS ANCIENNES DES ARTS

Les Grecs avaient divisé l'Art en neuf genres différents.

En vertu de la tendance de leur esprit à revêtir les symboles d'une forme sensible, ils avaient personnifié leurs arts par les neuf *Muses*, que l'on groupa en trois triades :

Clio, muse de l'*Histoire*,
Polymnie, muse de la *Rhétorique*,
Uranie, muse de l'*Astronomie*,

composaient la première, celle des arts du *Raisonnement*.

Les arts du *Rythme parlé* formaient la seconde, avec :

Thalie, muse de la *Comédie*,
Calliope, muse de la *Poésie épique*,
Erato, muse de la *Poésie fugitive*.

Enfin, dans la dernière triade, les arts du *Rythme* proprement dit étaient représentés par :

Melpomène, muse de la *Tragédie*,
Terpsichore, muse de la *Danse*,
Euterpe, muse de la *Musique*.

Les arts rythmiques tenaient, on le voit, une place considérable dans l'antique civilisation grecque.

Au moyen âge, au contraire, à partir de Charlemagne (IXe siècle), le Rythme, notamment dans son application aux mouvements du corps (la Danse), est considéré comme d'ordre inférieur.

Par une loi de réaction toute naturelle, les arts du Raisonnement se multiplient à l'excès, reléguant le Rythme dans la seule *Musique* qu'on enseigne non comme art, mais comme science. Les philosophes du moyen âge distinguaient dans les arts deux branches, deux *voies* différentes :

le *Trivium*, comprenant :
la *Grammaire*,
la *Rhétorique*,
la *Dialectique*,
arts du *raisonnement* dans le langage ;
le *Quadrivium*, composé de :
l'*Arithmétique*,
la *Géométrie*,
l'*Astrologie*,
arts du *raisonnement pur*, et enfin de :
la *Musique*,
seul art du *rythme*, rangé, comme on le voit, à la suite des véritables sciences (1).

LES ÉLÉMENTS DE LA MUSIQUE

Considérée, suivant les époques et les pays, tantôt comme *art*, tantôt comme *science*, la Musique tient en réalité de l'art et de la science : aussi les nombreuses tentatives faites pour la définir n'ont-elles abouti pour la plupart qu'à jeter la confusion sur cette question (2). Sans proposer ici une nouvelle définition, dont le seul effet serait d'accroître le nombre déjà considérable de ses devancières sans les mettre d'accord, nous dirons seulement que la Musique a pour base les vibrations sonores ; pour éléments, le rythme, la mélodie, l'harmonie ; pour but, l'expression esthétique des sentiments.

Il suffira donc, pour entreprendre utilement l'étude historique et critique des formes de l'art musical, d'en bien connaître les trois éléments constitutifs : *Rythme*,
Mélodie,
Harmonie,

(1) Le *rythme* artistique était alors, même pour ce qui regarde les arts plastiques, codifié pour ainsi dire scientifiquement. Les règles strictes des rapports entre la philologie, la philosophie et l'esthétique se trouvent énoncées en maints ouvrages, comme : *Les noces de Mercure et de la Philologie*, le compendieux traité de Martianus Capella, ou les *Etymologies* d'Isidore de Séville, mais surtout dans les *Miroirs* de Vincent de Beauvais comprenant quatre livres :
1° le Miroir de la *nature* ;
2° le Miroir de la *science* ;
3° le Miroir *moral* ;
4° le Miroir *historique*.
Tout l'art médiéval est basé sur cette division.
Voy. au sujet du Trivium et du Quadrivium : Emile Male : *L'Art religieux du XIII[e] siècle en France* (page 115).

(2) Hoené Wronski et après lui Camille Durutte appellent la musique un « art-science » et la définissent : la corporification de l'Intelligence dans les sons. (Voy. Durutte : *Technie harmonique*. Introd. p. VII.)

et d'établir le lien qui rattache ces trois éléments à une branche de la science générale.

Ainsi se vérifiera le double caractère *scientifique* et *artistique* de la Musique.

Le *Rythme*, résultant de l'inégalité des temps, s'exprime par des nombres et dépend des lois *arithmétiques*.

La *Mélodie*, qui prend son origine dans l'accent, procède de la *linguistique*.

L'*Harmonie* enfin, basée sur la résonnance des corps, obéit aux lois des *vibrations*.

La Musique relève donc à la fois des sciences *mathématiques* par le Rythme, des sciences *naturelles* par la Mélodie, des sciences *physiques* par l'Harmonie.

Toutefois, ces trois éléments, d'origine scientifique, ne peuvent atteindre l'effet artistique, l'*Expression*, qu'à la condition d'être *en mouvement*, car la Musique, nous venons de le voir, est essentiellement un art de *succession*...

Seul, des trois éléments de la Musique, le *Rythme* est commun à tous les arts, il en est l'élément primordial et esthétique (1).

Le *Rythme* est universel, il apparaît dans le mouvement des astres, dans la périodicité des saisons, dans l'alternance régulière des jours et des nuits. On le retrouve dans la vie des plantes, dans le cri des animaux et jusque dans l'attitude et la parole de l'homme.

On doit considérer le Rythme comme antérieur aux autres éléments de la Musique; les peuples primitifs ne connaissent pour ainsi dire pas d'autre manifestation musicale.

La *Mélodie*, directement issue du langage par l'accent, est presque aussi répandue que le Rythme; ces deux éléments combinés ont suffi pendant de longs siècles à constituer un art musical très avancé.

Quant à l'*Harmonie*, basée sur la simultanéité des mélodies, elle est l'effet d'une conception relativement récente, mais accessible seulement

(1) « Les Grecs rythment le temple.
« Ils adoptent pour chacune de leurs constructions une unité de mesure (rythmique) « différente, un module qui est le *diamètre moyen de la colonne*. Chaque partie du monu- « ment est commandée, non par sa destination naturelle, mais par les proportions de « l'ensemble. Aussi, la beauté y atteint la perfection la plus *inexpressive*.
« Nos maîtres du moyen âge avaient adopté un autre module : *l'homme*. Ils avaient une « échelle *vivante*. De là, l'émotion dont ils font trembler la pierre française.
« Cet homme, pour lequel ils édifient la merveille, cette vivante unité de rythme qu'ils ne « veulent point perdre de vue, ils la répètent partout dans les formes de leur folle « statuaire.
« Au reste, ils déterminent l'harmonie de la Cathédrale avec autant de rigueur que firent « les Grecs, et ils en calculent les équilibres avec une splendide sûreté. »
Adrien Mithouard (*le Tourment de l'Unité*).

à une élite, relativement peu nombreuse encore, et affinée par une éducation plus complète.

Bien des peuples ignorent l'Harmonie, quelques-uns peuvent même ignorer la Mélodie; aucun n'ignore le Rythme.

C'est donc par le Rythme que nous commencerons l'étude esthétique de la Musique, car il est, dans la genèse de l'Art, l'élément vivifiant et fécond, tel, dans la genèse de l'univers, le *Fiat lux*, le Verbe de Dieu; et elle portait plus loin qu il ne le pensait peut-être lui-même, la spirituelle boutade du célèbre chef d'orchestre Hans de Bülow, alors qu'il disait, paraphrasant à sa manière le texte de saint Jean :

« Au commencement était le Rythme ! »



I

LE RYTHME

Le rythme musical. — Constitution du rythme musical. — Rythme binaire, rythme ternaire. — Rythme masculin, rythme féminin. — Le rythme et la mesure. — Le rythme de la parole et le rythme du geste.

LE RYTHME MUSICAL

Nous avons défini le *rythme* en général : « L'Ordre et la Proportion, dans l'Espace et dans le Temps. » Pour la musique, art de *succession*, basée sur la division esthétique du *Temps*, le rythme est plus spécialement : l'ordre et la proportion *dans le Temps.*

Le rythme musical, en effet, résulte des *rapports de temps*, établis par l'esprit humain, entre les sons perçus successivement par l'oreille.

Il est bien entendu que l'expression *rapports de temps* doit être interprétée ici dans son sens le plus large. Car le rythme s'applique non seulement à la *durée* relative des sons, mais encore à leurs relations *d'intensité*, et même *d'acuité*, — qualités qui dérivent aussi de l'idée de *temps*, puisqu'elles dépendent de l'*amplitude* ou de la *rapidité* des vibrations sonores, *dans un temps donné.*

Ces rapports de durée, d'intensité ou d'acuité, considérés en eux-mêmes, ne sont qu'une pure abstraction de notre esprit, indépendante du bruit ou du son perçu, quel qu'il soit.

On peut s'en rendre compte en observant une succession de bruits suffisamment égaux entre eux, comme ceux que font entendre les oscillations d'un métronome de Maelzel.

Nous pouvons considérer ces bruits successifs comme identiques, et les figurer en notation musicale par :

♩ 𝄾 ♩ 𝄾 ♩ 𝄾 ♩ 𝄾 ♩
1, 2, 3, 4, 5, etc.

Quand nous les écoutons attentivement, sans regarder le balancier, notre esprit ne peut s'empêcher de leur accorder une *importance iné-*

gale, de déterminer entre certains d'entre eux et les autres une *relation*, un *rapport*, c'est-à-dire un *rythme*.

Tantôt, par exemple, les bruits de rang *impair* nous paraîtront plus longs,

1, 2, 3, 4, 5, etc.

ou plus forts :

1, 2, 3, 4, 5, etc.

tantôt, au contraire, c'est aux bruits de rang *pair* que nous accorderons cette prépondérance en durée,

1, 2, 3, 4, 5, etc.

ou en intensité :

1, 2, 3, 4, 5, etc.

La possibilité qui est en nous de choisir, par un simple effet de notre volonté, l'une ou l'autre de ces inégalités arbitraires établit clairement que le rythme provient, non des bruits eux-mêmes, mais d'une *nécessité de notre esprit*, qui, à l'audition de battements égaux en force et en durée, est pour ainsi dire forcé de *créer son rythme*.

Envisagés à ce point de vue, les bruits ou les sons déterminent dans notre entendement une sorte d'*impression* vague, dépourvue de tout caractère esthétique.

CONSTITUTION DU RYTHME MUSICAL

L'artiste, en donnant volontairement une prépondérance effective à certains sons par leur durée, leur intensité ou leur acuité, crée le *rythme musical* et *l'exprime*, en l'imposant à l'auditeur, sous une forme déterminée.

L'adjonction au métronome d'un timbre qu'on fait résonner simultanément avec les battements impairs par exemple,

{Métronome :
{Sonnerie :
1, 2, 3, 4, 5, etc.

figure, — d'une façon très grossière il est vrai, — cette intervention de la volonté créatrice de l'artiste. Par la sonnerie du timbre, l'attention de l'auditeur est attirée sur les bruits de rang impair (1, 3, 5, etc.) à l'exclusion des autres (2, 4,) : le rythme est *exprimé*.

Le rythme, dans la musique, suppose donc une inégalité *réelle* dans la durée, dans l'intensité ou dans l'acuité des sons. Pour le déterminer, il faut au moins *deux* émissions de son, un minimum de *deux temps* rythmiques *inégaux :* un temps *léger* et un temps *lourd*.(1), qu'on peut figurer ainsi :

♩ | ♩
Temps léger | Temps lourd

RYTHME BINAIRE — RYTHME TERNAIRE

Toute succession de ce genre constitue un groupe rythmique, dont les répétitions successives engendrent le rythme *binaire*, lorsqu'elles ont lieu sans interruption :

Rythme binaire : ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ etc.

le métronome dont la sonnerie se fait entendre avec les battements. de deux en deux, formule un rythme binaire (2).

Par la prolongation du temps lourd, ou par suite d'une interruption entre ses répétitions successives, le même groupe rythmique devient rythme *ternaire :*

Rythme ternaire { par prolongation : ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 etc.
par interruption : ♩ ♩ 𝄾 ♩ ♩ 𝄾 ♩ ♩ etc.

on pourrait figurer le rythme ternaire en inclinant le métronome de façon à donner une durée double à l'un de ses battements, par rapport à l'autre : interruption dans les répétitions du groupe rythmique (3).

(1) Hugo Riemann (*Musikalische Katechismen*) emploie des expressions que nous traduisons ici par *temps léger*, *temps lourd*, de préférence aux mots *temps faible*, *temps fort* que les traités de solfège appliquent beaucoup trop exclusivement aux temps pairs ou impairs d'*une même mesure*.

(2) Un autre exemple de rythme binaire *exprimé*, c'est le pas de l'homme et d'un grand nombre d'animaux. Si nous comptons, en marchant : *Un !* (deux) *trois !* (quatre) *cinq !* etc., avec des accentuations variables alternativement, cela tient à ce que nous fixons notre attention sur le mouvement de l'une des deux jambes, laquelle passe *réellement* de la position 1 à la position 3, etc.

Si on *regarde* le balancier du métronome, il marque de même un rythme binaire *exprimé*, puisqu'il n'est *réellement* dans la même position qu'avec les battements 1, 3, 5, etc. (ou 2, 4, 6, etc.). Aussi avons-nous spécifié au paragraphe précédent qu'il s'agissait seulement des bruits égaux que *fait entendre* cet instrument.

(3) Les pulsations du cœur humain, sur lesquelles J.-Séb. Bach avait coutume de se régler pour la détermination du mouvement dans ses œuvres, sont, en elles-mêmes, d'ordre ternaire : cette particularité, peu sensible lorsqu'on « tâte le pouls » à l'artère du poignet (rythme en quelque sorte indifférent), se perçoit nettement en auscultant directement les mouvements du cœur.

En supposant qu'une contraction du cœur ait une durée représentée par le chiffre 3, l'observation montre que la contraction des oreillettes peut être à peu de chose près évaluée à 1, la contraction des ventricules à 1, et l'intervalle de repos pareillement à 1.

Admirable application de la prolongation du temps lourd et du principe de l'unité trinitaire!

RYTHME MASCULIN — RYTHME FÉMININ

Réduit ainsi à sa plus simple expression, le rythme musical réside dans le plus petit *groupe* indivisible d'une succession de sons.

Si nous nommons *incise* ce fragment indivisible de la mélodie, cette *monade* ou *cellule* pourvue d'une existence propre et distincte, le rythme devra être défini dans la musique : *la plus petite incise d'une période mélodique.*

Pour simplifier, nous avons jusqu'ici figuré cette *monade* rythmique par son minimum de sons :

Temps léger | Temps lourd

mais dans la constitution rythmique d'une mélodie, le temps léger ou le temps lourd peuvent être formés eux-mêmes d'un *groupe* de plusieurs notes ou *neume.*

Le *neume*, dans la cantilène monodique, se compose de *deux*, *trois*, ou *quatre* notes au plus : on peut le considérer comme une sorte de *syllabe musicale,* servant à établir le *discours musical,* par le moyen des groupes et des périodes mélodiques.

Comme les *syllabes* du langage, les *neumes* servant à constituer des *mots* ou *groupes rythmiques* sont susceptibles de se terminer par une désinence *masculine* ou *féminine* .

Quel que soit le nombre des sons qui apparaissent sur le temps *léger*, on appellera *masculin* le rythme dont le temps *lourd* ne contient qu'*un seul son*, et *féminin* celui dont le temps *lourd* est formé d'un son principal accentué et *suivi d'un ou de plusieurs autres sons* dont l'intensité décroît comme celle de nos syllabes muettes :

Rythme masculin : Temps léger | Temps lourd   Rythme féminin : Temps léger | Temps lourd

LE RYTHME ET LA MESURE

Les expressions **temps léger, temps lourd**, dont nous nous sommes servis à dessein, ne sont nullement équivalentes à celles de *temps faible* et de **temps fort**, qu'on emploie dans tous les traités de solfège.

Les temps *rythmiques*, auxquels nous appliquons les qualificatifs de *légers* ou de *lourds*, ne coïncident pas nécessairement avec les temps *de la mesure*, entre lesquels les professeurs de musique distinguent à tort des « temps *forts* » et des « temps *faibles* ».

Le *rythme* ne coïncide pas davantage avec la *mesure*, qu'on est beaucoup trop souvent tenté de confondre avec lui.

La mesure est une figuration fort imparfaite du rythme. Elle aide à rendre plus saisissables certains rythmes étroits et serviles, mais elle oblige au contraire à représenter les rythmes libres d'une façon compliquée, qui les rend moins apparents, et en paralyse fréquemment l'exécution.

Battre la mesure et *rythmer* une phrase musicale sont deux opérations complètement différentes, souvent opposées. Les nécessités de l'exécution d'ensemble obligent à discerner par le geste les temps de la mesure; mais le premier temps qu'on appelle *frappé* est tout à fait indépendant de l'*accentuation rythmique*, ainsi que nous le verrons dans l'étude de la mélodie (chap. II).

La coïncidence du rythme et de la mesure est un cas tout à fait particulier, qu'on a malencontreusement voulu généraliser, en propageant cette erreur que « le premier temps de la mesure est toujours fort » (1).

Cette identification du rythme avec la mesure a eu pour la musique des conséquences déplorables ; c'est même une des plus fâcheuses innovations que nous ait léguées le XVII[e] siècle, si fertile en fausses théories. Sous prétexte de reconstituer l'ancienne *Métrique*, à l'aide de quelques vieux documents plus ou moins bien interprétés, on a complètement perdu de vue, à cette époque, les lois plus larges et pourtant tout aussi anciennes de la *Rythmique*, seules compatibles avec l'art véritable.

Ainsi le rythme, soumis aux exigences restrictives de la mesure, s'est appauvri rapidement, jusqu'à la plus désolante platitude : telle, dans un arbre, une branche qui, comprimée fortement par une ligature, s'étiole et s'atrophie, tandis que ses voisines absorbent toute la sève.

LE RYTHME DE LA PAROLE ET LE RYTHME DU GESTE

Dans l'antiquité, on accordait au rythme la place prépondérante qu'il doit occuper dans l'Art. Appliquées à la *parole récitée* ou *chantée*, aussi bien qu'aux *mouvements du corps*, à la *déclamation* et à la *musique* comme à la *mimique* et à la *danse*, les lois rythmiques régissaient ensemble le Temps et l'Espace, car, seules peut-être parmi les arts, la *danse* et la *mimique* sont à la fois des arts successifs et plastiques, des arts du Temps et de l'Espace : aussi étaient-ils considérés par les Anciens comme des arts sacrés, qu'on réservait le plus souvent aux cérémonies religieuses.

Sous l'influence du christianisme, qui proclame la suprématie de

(1) On pourrait même avancer que, *le plus souvent*, le premier temps de la mesure est *rythmiquement un temps faible* ; l'adoption de ce principe éviterait bien des erreurs et bien des fautes d'interprétation.

l'âme sur le corps, ces deux arts sont, dès le début du moyen âge, exclus du culte divin, en tant que manifestations artistiques.

Ainsi s'oblitère et disparaît progressivement le rythme qui réglait les belles attitudes du corps, tandis que le rythme de la parole chantée s'affine et se conserve, en raison même de l'idée religieuse, comme on le constatera dans l'étude de la cantilène grégorienne.

Exclue de l'église, la danse antique subsiste seulement dans le peuple, mais elle s'y transforme, s'y vulgarise, et perd en grande partie son caractère artistique.

Ces derniers vestiges de l'ancien *rythme du corps* se retrouvent à peu près exclusivement dans la *chanson populaire*, différant du chant religieux par ses périodes mélodiques plus symétriquement cadencées, parce qu'elles sont destinées à la *danse*.

Ainsi, au cours des deux premières époques de l'histoire musicale (époque *rythmo-monodique* et époque *polyphonique*), l'art de la *parole rythmée* se retrouve dans la musique *religieuse*, tandis que l'art du *geste rythmé* est passé presque exclusivement dans la musique *profane*.

Dans la troisième époque, au contraire (époque *métrique*), les lois de l'ancienne *rythmique*, paralysées par la prépondérance de la *barre de mesure*, ont perdu toute influence *apparente* sur la musique ; mais elles n'en conservent pas moins un rôle *occulte* dont le double effet provient toujours de la distinction première entre le rythme de la *parole* et le rythme du *geste*.

Celui-ci, en effet, après avoir accompli son évolution populaire, a donné naissance à notre genre *instrumental* ou purement *symphonique*, tandis que notre musique *dramatique* contemporaine a pour point de départ le *rythme de la parole* récitée et chantée.

La mystérieuse puissance du rythme n'a donc jamais cessé d'agir sur les destinées de l'art, et il n'est pas déraisonnable de penser que, libre dans l'avenir comme il le fut dans le passé, le *rythme* régnera de nouveau sur la musique, et la libérera de l'asservissement où l'a tenue, pendant près de trois siècles, la domination usurpatrice et déprimante de la *mesure* mal comprise.



II

LA MÉLODIE

L'ACCENT

L'accent. — Accent tonique, accent expressif. — La mélodie. — Place de l'accent tonique dans le groupe mélodique. — Principe de l'*accentuation :* la rythmique mélodique. — Principe du *mouvement :* la période. — Principe du *repos :* la phrase. — Principe de la *tonalité :* la modulation mélodique. — Formes de la mélodie : types primaire, binaire, ternaire. — La phrase carrée. — Analyse d'une mélodie.

L'ACCENT

La Mélodie est une succession de sons différant entre eux par leur durée, leur intensité et leur acuité.

Le point de départ de la mélodie est l'*accent.*

Dans toutes les langues humaines, la prononciation successive des syllabes et des mots est caractérisée par certaines variations de durée, d'intensité ou d'acuité : cette application de la rythmique au langage constitue l'*accent.*

De tout temps, l'accent de la parole fut associé à l'accent musical : chez les Grecs et les Latins, la déclamation du vers lyrique était une sorte de chant ; la voix de l'orateur était soutenue au moyen d'un instrument rudimentaire qui en réglait l'intonation (1).

Au moyen âge, nous retrouvons l'association de l'accent musical à celui de la parole dans la *psalmodie*, récitation collective de la prière sur une note unique (*chorda*), avec inflexion simultanée des voix au dernier accent de chaque phrase.

Le langage musical et le langage parlé sont, en effet, régis d'une façon identique par les lois de l'accent. Les *groupes rythmiques*, nous l'avons constaté, sont l'image musicale des *syllabes*, dont la *succession* engendre les *mots* et les *phrases.*

(1) « L'accent est, dans le discours, un *chant* moins éclatant, un *air* étouffé. » (Cicéron.)

Cette similitude, plus frappante dans le *chant* (issu de l'art de la *parole*), par la juxtaposition étroite des deux langages, est aussi vraie dans la *musique pure* (issue de l'art du *geste*), à laquelle s'appliquent également les principes de l'accentuation.

ACCENT TONIQUE — ACCENT EXPRESSIF

L'accent affecte les *mots* et les *phrases ; tonique* dans le premier cas, il est *expressif* dans le second.

L'*accent tonique* porte sur l'une des syllabes du mot, comme sur l'un des temps du groupe rythmique.

Le mot important d'une phrase reçoit un accent plus fort ; le groupe rythmique qu'on veut rendre plus apparent dans une succession de mots musicaux est souligné par l'*accent expressif*. Celui-ci peut être appliqué différemment, suivant qu'il se rapporte à la *signification* du mot ou au *sentiment* général de la phrase, mais *il l'emporte toujours sur l'accent tonique.*

Comme le sentiment est le principe créateur de tout art, en déclamation comme en musique, l'accent expressif de sentiment, ou *pathétique*, l'emporte à son tour sur l'accent *logique* ou de signification.

On peut s'en rendre compte par les accentuations diverses que prend une phrase simple, suivant qu'on l'énonce d'une manière *indifférente* (A), *interrogative* (B) ou *affirmative* (C) — par exemple :

A) Énonciation d'un fait *indifférent :*

Il a quit-té la ville.

Deux accents logiques. — Pas d'accent pathétique.

la phrase est prononcée *recto tono*, avec une nuance égale d'intensité sur les syllabes accentuées des deux mots importants : quit*té*, *vil*le.

B) *Interrogation :*

Il a quit- té la ville ?...

(Accent tonique.) (Accent pathétique.

la phrase se précipite, le mot *ville* prend l'accent pathétique ; son intonation monte.

C) *Affirmation :*

Il a quit-té la ville.

(Accent pathétique.) (Accent tonique.)

la phrase se ralentit; le mot *quitté* reçoit l'accent principal : son intonation monte légèrement ; le mot *ville* prend une forme concluante : son intonation descend.

Ainsi, sous l'influence de sentiments divers, cette phrase, d'abord indifférente, inerte, où l'on distinguait à peine un rythme, devient vivante par l'effet de l'*accent* (1).

Plus rapides ou plus lentes, plus fortes ou plus faibles, plus aiguës ou plus graves, les syllabes semblent, pour ainsi dire, se *musicaliser*. Que leur manque-t-il encore pour devenir mélodie? Une détermination précise dans leurs rapports d'intonation.

LA MÉLODIE

La *mélodie* n'est donc autre chose qu'une *succession* de *sons déterminés*, *différant* entre eux à la fois par leur *durée*, par leur *intensité* et par leur *intonation* (gravité, acuité).

La mélodie suppose le rythme et ne saurait exister sans lui ; il suffit en effet que deux sons, émis successivement, diffèrent par une seule de leurs qualités intrinsèques (durée, intensité, acuité) pour constituer le rythme. La mélodie, au contraire, suppose l'émission de sons successifs, différant, non plus par une seule de leurs qualités, mais par toutes les trois.

Il faut donc ajouter au *minimum rythmique* que nous avons figuré par

Temps léger | Temps lourd

des signes y déterminant les relations de durée, d'intensité et d'intonation, pour représenter la mélodie élémentaire, le *minimum mélodique*.

Telle sera, par exemple, la formule :



1° Sa relation de *durée* (ou *agogique*) est figurée par

Temps léger | Temps lourd

(précipitation rythmique du temps léger sur le temps lourd

2° Sa relation d'*intensité* (ou *dynamique*) est figurée par

Temps léger | Temps lourd

(accentuation du temps léger.)

(1) *Accentus anima vocis :* L'accent est l'âme de la voix.

3° Sa relation d'*intonation* (ou purement *mélodique*) est figurée par :



(abaissement mélodique du temps léger vers le temps lourd).

L'exemple que nous venons d'examiner, sous ses trois aspects différents, constitue une sorte de *cellule* ou de *rythme mélodique*.

On appelle *groupe mélodique* une succession de ces sortes de rythmes, et *mélodie musicale*, une *succession* de *groupes mélodiques* soumis à certaines lois d'*accentuation*, de *mouvement*, de *repos* et de *tonalité*.

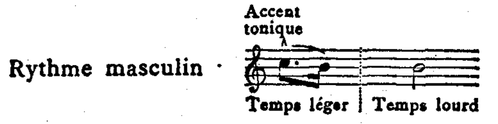
C'est ici tout simplement une adaptation plus large aux *groupes*, des principes appliqués aux *sons*, dans notre première définition ; car l'*accentuation* n'est qu'une forme de l'*intensité* ; le *mouvement* et le *repos* sont des manifestations de la *durée* ; la *tonalité* est une conception plus complexe de l'*intonation*.

PLACE DE L'ACCENT TONIQUE DANS LE GROUPE MÉLODIQUE

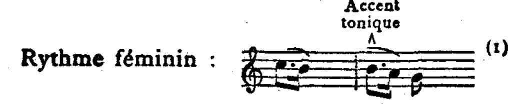
De même que dans les *mots* du langage, la désinence masculine ou féminine des rythmes mélodiques modifie la place de l'*accent tonique*.

Dans un rythme *masculin* (v. chap. 1, p. 26) l'accent tonique se place sur le temps *léger* ; le temps *lourd* (chute) n'est que la conséquence de l'accent.

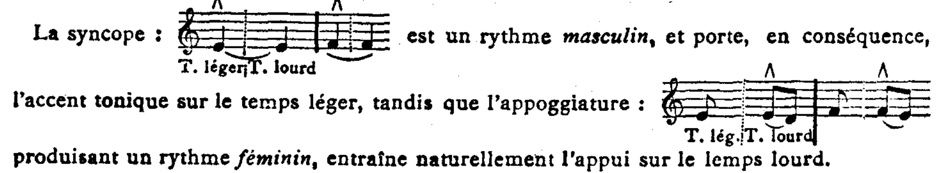
Ainsi, par exemple, la cellule ou rythme mélodique que nous venons d'examiner porte l'accent tonique sur sa première note :



Dans un rythme *féminin*, au contraire (v. chap. 1, p. 26), l'accent tonique affecte le temps *lourd* de manière que la désinence féminine devient, pour ainsi dire, un rebondissement de l'accent. Si nous féminisons l'exemple précédent, l'accent tonique changera de place :



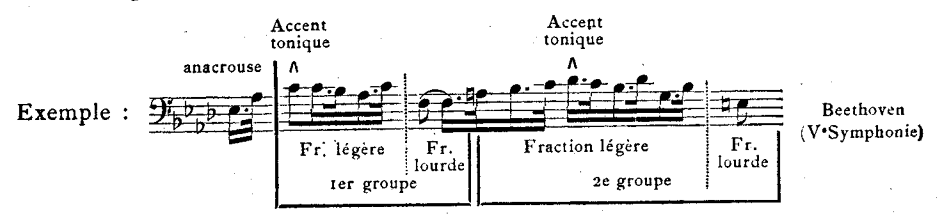
(1) Ce principe est le seul qui puisse expliquer les accents *nécessaires* de la *syncope* et de l'*appoggiature*, que prescrivent les traités de solfège sans en donner la vraie raison.



La syncope : est un rythme *masculin*, et porte, en conséquence, l'accent tonique sur le temps léger, tandis que l'appoggiature : produisant un rythme *féminin*, entraîne naturellement l'appui sur le temps lourd.

Ce que nous disons ici du rythme mélodique s'étend au *groupe* qui n'est qu'une succession de rythmes, et nous tirons de cette extension la règle suivante :

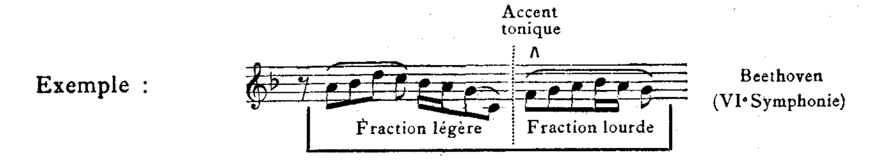
Dans tout groupe *masculin,* la place de l'accent tonique est sur la fraction *légère* du groupe.



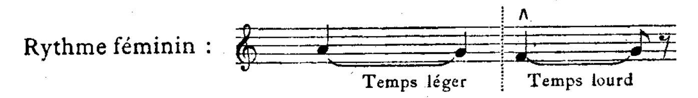
Il est facile en effet de ramener ce fragment de mélodie à un schème rythmique masculin :



Dans tout groupe *féminin*, l'accent tonique sera naturellement placé sur la fraction *lourde* du groupe, qui contient la désinence.



Le schème rythmique de ce fragment est évidemment féminin :



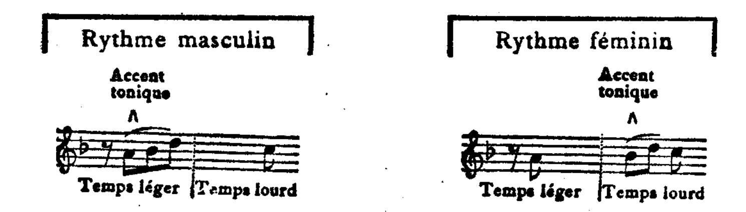
Nous arrivons ainsi à déterminer dans la mélodie le principe de l'*accentuation.*

PRINCIPE DE L'ACCENTUATION : LA RYTHMIQUE MÉLODIQUE

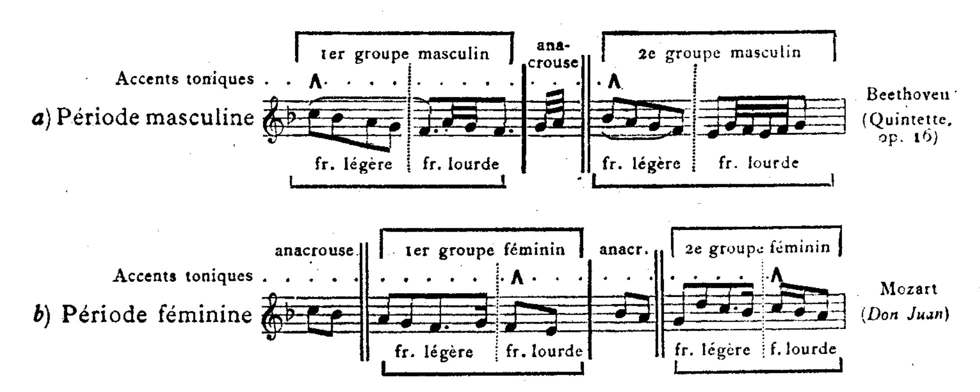
A) *La place de l'accent tonique varie suivant la forme, masculine ou féminine, du groupe mélodique.*

L'*accentuation* tient à l'essence même de la mélodie; elle lui donne sa signification en y déterminant la *rythmique mélodique.* Dans la musique pure, aussi bien que dans le chant, un simple changement d'accentuation modifie à la fois le sens rythmique et la signification musicale.

Dans la fraction légère du groupe féminin que nous venons d'examiner (p. 33) par exemple, le premier rythme est *masculin ;* il perdrait tout son caractère si on l'accentuait comme un rythme *féminin* (1) :



De même, les deux périodes mélodiques ci-dessous, presque identiques en apparence, surtout lorsqu'on les transcrit dans la même tonalité et avec les mêmes valeurs de notes, comme nous le faisons ici, sont, en raison de leur accentuation, très différentes à l'audition (2) :



En effet, la première est plutôt *masculine*, malgré les petites notes ornementales qui occupent la fraction lourde de chaque groupe, et qui sont trop peu importantes pour en modifier le genre. Quant à la seconde, elle est nettement *féminine.*

B) Il n'est point de mélodie qui commence sur un temps lourd.

On remarquera que ces deux périodes commencent par leur frac-

(1) Il est curieux de constater que cette période initiale de la *Symphonie pastorale* est, le plus souvent, interprétée avec l'accentuation la plus fausse qu'il soit possible de lui donner, celle-ci : triste résultat de la tyrannie de la barre de mesure et de l'enseignement antirythmique du solfège.

(2) Nous avons choisi intentionnellement ces deux exemples, dans lesquels la barre de mesure divise les groupes *selon le rythme*, disposition qui n'est pas toujours observée, même par les compositeurs de génie.

tion légère : on peut donc les réduire aux deux schèmes rythmiques suivants :

a) Rythme masculin :

T. léger | T. lourd || T. léger | T. lourd

b) Rythme féminin :

T. léger | T. lourd || T. léger | T. lourd

La place respective des temps légers et lourds est identique dans la plus grande partie des mélodies; aussi, Hugo Riemann (voir chap. IX) a-t-il formulé d'une façon absolue cette règle d'accentuation, qui ne comporte guère d'exceptions :

« Il n'est point de mélodie qui commence par un temps lourd. »

Comme complément à cette règle de Riemann, nous pouvons dire :

« Toute mélodie commence par une *anacrouse exprimée* ou *sous-entendue.* »

On appelle *anacrouse* la préparation de l'accent : en effet, le premier groupe d'une mélodie commence le plus souvent par une ou plusieurs notes accessoires formant une sorte d'*entrée en matière*. Si le groupe est *masculin,* ces notes ont pour effet de préparer immédiatement le premier accent tonique et constituent une anacrouse.

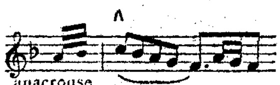
Si le groupe est *féminin,* la préparation du premier accent est faite par toute la fraction légère du groupe; en ce cas, les notes accessoires du début (ou, si l'on veut, l'entrée en matière) ayant pour effet d'allonger cette fraction légère (ou anacrouse), contribuent au renforcement du premier accent tonique; car celui-ci sera d'autant plus marqué que la chute sur la fraction lourde aura tardé davantage à s'opérer.

Mais cette anacrouse, exprimée la plupart du temps, comme dans l'exemple *b*, ci-dessus p. 34 (1), est parfois sous-entendue ou élidée, comme dans l'exemple *a*. Dans ce dernier cas, et dans presque tous ceux du même genre, le deuxième groupe de la période donne l'indication de ce qu'aurait pu être l'anacrouse élidée du premier groupe.

Ainsi, dans l'exemple dont il s'agit (*a*, p. 34), le second groupe :

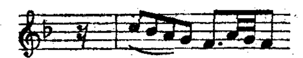


doit être considéré comme issu du groupe initial :



(1) Voyez aussi l'anacrouse nettement exprimée au début de la période initiale de l'andante de la V[e] symphonie de Beethoven, ci-dessus p. 33.

dont les deux premières notes (*la, si* ♭) ont été élidées et remplacées par une simple respiration :

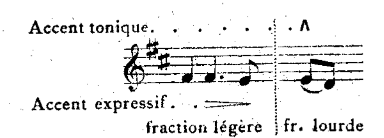


C) L'accent expressif l'emporte toujours en intensité sur l'accent tonique.

La musique étant, nous l'avons dit, un art où le ***sentiment*** prend un rôle prépondérant, l'accent ***expressif***, dont on peut constater les effets quasi musicaux dans le langage parlé lui-même (voir les exemples page 30), exerce une influence autocratique sur la rythmique musicale, à tel point que devant lui tout accent tonique s'atténue ou même disparaît.

L'accent expressif découle d'ordinaire du mouvement général de la phrase mélodique ; néanmoins il trouve aussi son application dans le ***groupe*** simple, notamment lorsque deux notes placées sur le même degré se suivent immédiatement. Dans ce cas, l'une des deux est généralement affectée de l'accent expressif.

Prenons pour exemple le groupe féminin :



L'accentuation du second fa ♯ (note expressive) prend une telle importance que c'est à peine si l'appoggiature (***mi***, ***ré***) doit être marquée, et l'interprète qui ne tiendrait compte ici que du seul accent tonique commettrait un crime de lèse-rythmique.

Nous voyons donc, par tout ce qui précède, que le ***groupe mélodique***, véritable ***mot musical***, est affecté par l'accent de la même manière que le ***mot*** du langage usuel, et contribue, au même titre que ce dernier, à l'intelligence du ***discours musical***, au moyen de l'***accentuation***, qui nous donne la clef de la ***rythmique***.

PRINCIPE DU MOUVEMENT : LA PÉRIODE

Le mouvement mélodique consiste en une suite ininterrompue de groupes, partant du point initial pour aboutir au point final de la période.

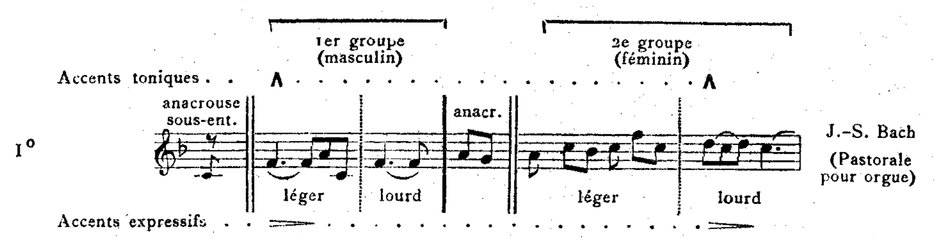
Toute portion mélodique comprise entre le point où commence le mouvement et celui où il s'arrête constitue une ***période***, laquelle se

comporte, vis-à-vis de ses groupes, comme les groupes eux-mêmes vis-à-vis de leurs rythmes constitutifs.

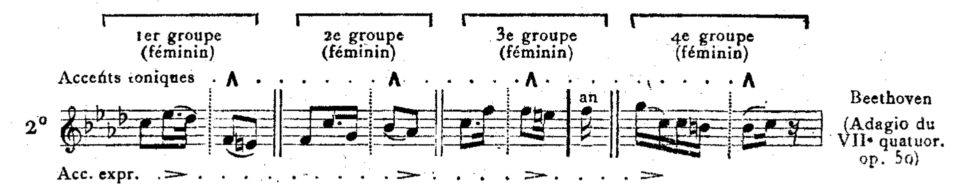
La fin de la *période* se détermine par un *arrêt* du mouvement, mais cet arrêt n'est jamais que momentané, et ne peut constituer un état de *repos* qu'après la dernière période d'une phrase. Il est caractérisé musicalement par la *demi-cadence*, lorsqu'il se produit sur une note n'émanant pas directement du sentiment de la tonique.

Le nombre des groupes dont se compose la période n'est pas limité.

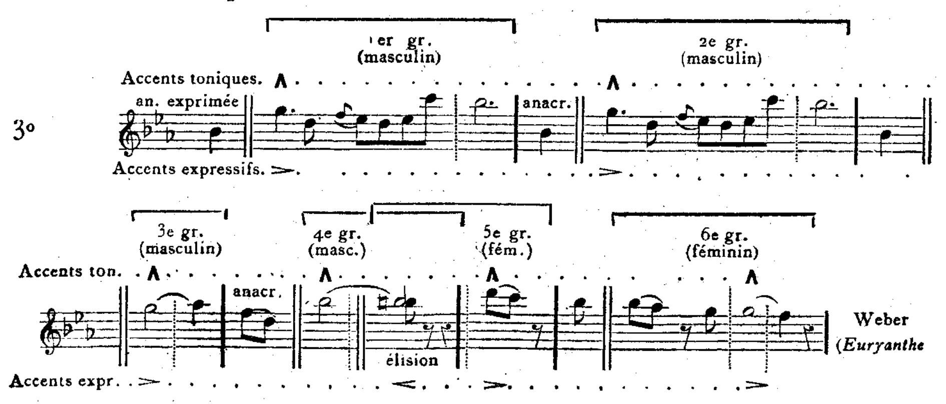
Nous donnons ci-dessous quatre exemples de *périodes mélodiques* comprenant des groupes de nombre et de genres différents :



Cette période est composée de *deux* groupes de genre différent, dont les accents toniques et expressifs coïncident; l'arrêt se produit sur le sentiment de la tonique et n'amène, conséquemment, point de demi-cadence.



Cette période, composée de *quatre* groupes féminins, est, de ce fait, parfaitement symétrique, et ne doit son effet douloureux qu'à la place des accents expressifs, qui viennent contrebalancer le rythme monotone des accents toniques.



Cette longue période, formée de *six* groupes, présente une particularité assez fréquente, celle de l'*élision* de la fraction lourde d'un groupe masculin (le quatrième) dans la fraction légère d'un groupe féminin (le cinquième). La fusion de ces deux fractions non accentuées en une seule produit une sorte de rebondissement mélodique presque toujours caractérisé par l'appel d'un accent expressif plus intense. Dans ce cas, notre *métrique* moderne exige un allongement du dernier accent avant l'arrêt, pour que la mélodie redevienne symétrique, ainsi que nous l'observons dans ce même exemple, où le sixième groupe est d'une valeur plus longue que les précédents.



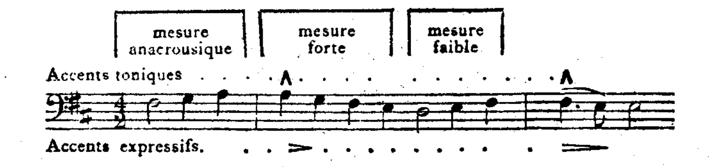
Ici la période ne comprend que deux groupes de genre différent aboutissant, comme dans les deux exemples précédents, à une *demi-cadence* qui constitue le terme de la période.

Nous avons appliqué dans tous ces exemples les règles de la rythmique basées sur l'accentuation, et non celles de la métrique usuelle, notablement différentes, comme on peut le voir.

Si l'on examine une mélodie *mesurée*, il sera facile de se convaincre du caractère anacrousique de certaines *mesures*, par rapport aux autres mesures de la même mélodie.

Cette observation nous révèle l'existence, dans la *musique mesurée*, de mesures *fortes* et de mesures *faibles*, et nous en tirerons cette conséquence qu'il convient souvent de dédoubler la mesure pour retrouver le véritable rythme.

On pourrait écrire ainsi, par exemple, le thème du finale de la IXᵉ symphonie de Beethoven :



La première mesure est une véritable anacrouse ; c'est d'autant plus certain que l'accent tonique et l'accent expressif tombent sur la même note ; mais le défaut de coïncidence entre les deux sortes d'accent n'y

changerait absolument rien, comme on peut le voir dans cet autre exemple :



L'accent *tonique*, qui détermine le temps *lourd* dans le rythme féminin, est ici à la seconde mesure : la première est donc anacrousique (1), et l'accent expressif qui s'y trouve affecte un temps léger, non accentué en rythme féminin ; cette circonstance, nous l'avons expliqué, ne l'empêche nullement de l'emporter dans l'interprétation sur l'accent tonique.

Bach et les auteurs de son époque employaient volontiers cette disposition en *grandes mesures*, contenant deux ou même quatre de nos mesures actuelles ; la facilité de lecture y perdait peut-être, mais la représentation rythmique y gagnait certainement ; on pouvait mieux suivre, de la sorte, le mouvement de la période mélodique.

PRINCIPE DU REPOS : LA PHRASE

Tout effort mélodique nécessite un repos qui se manifeste par la cadence.

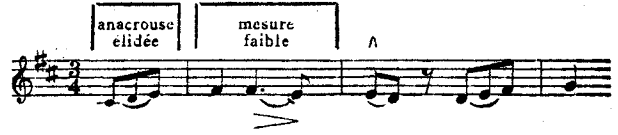
Tout mouvement, de quelque nature qu'il soit, est le résultat d'un effort qui, tôt ou tard, doit se résoudre en une détente.

Nous avons déjà vu que l'arrêt marquant la fin de la période forme ce que nous avons appelé une *demi-cadence*, nous réservant d'expliquer ce terme ; toute succession de *périodes mélodiques*, séparées par des *repos provisoires* (demi-cadences), constitue une *phrase* (2) dont le point terminal est caractérisé par un *repos définitif.*

La phrase musicale se comporte à l'égard de ses périodes composantes comme celles-ci vis-à-vis de leurs groupes mélodiques successifs ; il y a donc dans une phrase des périodes *fortes* et des périodes *faibles*.

Les *repos* sont caractérisés par certaines *formules mélodiques*, véri-

(1) Dans l'hypothèse de l'anacrouse élidée :



la première mesure complète ne pourrait évidemment pas davantage recevoir l'accent tonique.

(2) Il faut remarquer que, contrairement à la signification adoptée pour le discours parlé, dans lequel le mot *période* est employé pour désigner un *ensemble* de *phrases*, la *période musicale* est seulement une *partie* de la *phrase*, laquelle se constitue par un enchaînement de périodes : la *période musicale* est donc l'équivalent de la *proposition grammaticale*.

tables *cadences*, suspensives ou conclusives suivant les cas, comme la *cadence harmonique* dont il sera question au chapitre VII.

Entre les périodes et les cadences, il existe certaines corrélations de symétrie, qui concourent puissamment au bon équilibre de la phrase. Ainsi, lorsqu'une formule mélodique de cadence se reproduit (soit sur des degrés différents, soit sur les mêmes), à la fin de deux périodes correspondantes, il s'ensuit une sorte de *rime musicale*, comparable en tout point à la rime poétique.

Deux périodes rimant entre elles peuvent être consécutives (rimes régulières), séparées par une période intermédiaire (rimes croisées), ou même par deux (tercets), etc... etc...

Une proportion existe également entre les longueurs relatives des périodes ; mais il ne faudrait point conclure de là à la nécessité de leur *carrure*, c'est-à-dire de la symétrie de leurs mesures, étroitement limitée au nombre 4 et à ses multiples. La carrure est au contraire un élément de vulgarité, rarement utile en dehors de certaines formes spéciales à la musique de danse.

Le caractère conclusif ou suspensif des cadences mélodiques dépend de leur tonalité.

PRINCIPE DE LA TONALITÉ : LA MODULATION MÉLODIQUE

La tonalité est le rapport des sons et des groupes constitutifs de la mélodie à un son déterminé qu'on nomme tonique.

La *tonique* occupe dans le discours musical le premier rang, la principale fonction.

Tant que chacun des sons ou des groupes d'une même mélodie reste en rapport avec la même tonique, il occupe relativement à elle le même rang, c'est-à-dire la même *fonction* (dominante, médiante, etc.), et la *tonalité* demeure constante.

Si, au contraire, la *fonction* des *mêmes* sons ou groupes vient à être modifiée, la *tonalité* varie : il y a *modulation*.

Toute formule mélodique de cadence *suspensive* est, par cela même, *modulante*, et le sentiment de la tonalité initiale ne peut être rétabli qu'à l'aide d'une formule de cadence *définitive* ou *tonale*.

La *modulation* doit toujours être motivée par une *raison expressive :* dans l'ordre dramatique, c'est le sens des paroles qui la détermine ; dans l'ordre symphonique ou purement instrumental, c'est le caractère général des sentiments à exprimer (voir chap. VIII).

On a l'habitude de rapporter uniquement à l'harmonie les phénomènes de la cadence et de la modulation ; c'est là un effet de notre conception moderne de la tonalité, basée principalement sur les rapports

harmoniques des sons. Il ne faut pas oublier cependant que la notion de *tonalité* est très antérieure à toute espèce d'harmonie (1) : dans toute la musique de l'époque rythmo-monodique, le principe de tonalité se manifeste, mais sous une forme exclusivement *mélodique*, avec ses véritables cadences et modulations, purement *mélodiques*, elles aussi. On y distingue nettement la *modulation dominante* et la *modulation médiane*. Ce sont peut-être les seules qu'on rencontre avant le XVI[e] siècle, mais il n'en faut pas davantage pour prouver que le rôle de l'harmonie, encore que très important dans la modulation, n'y est nullement nécessaire.

FORMES DE LA MÉLODIE : TYPES PRIMAIRE, BINAIRE, TERNAIRE

Accentuation ; mouvement et *repos ; tonalité :* tels sont donc les principes constitutifs du *groupe* mélodique, de la *période* et de la *phrase* musicale.

Celle-ci, en raison du nombre et de l'agencement de ses périodes et de ses groupes, affecte une infinité de *formes* différentes, qu'on peut généralement ramener à l'un des *trois* types suivants :

A) Nous appellerons *primaire* la phrase constituée en une seule période mélodique, dont le sens est terminé avec le groupe final. Cette forme ne comporte donc point de repos suspensifs, ni, par conséquent, de cadences modulantes. Elle ne présente qu'une seule cadence tonale à la fin.

Toute phrase chantée qui ne nécessite pas de virgule, mais seulement un point final, est du genre primaire ; par exemple : les phrases courtes des *Gloria* du chant grégorien. (Exemple : *Gloria* des Anges : *Liber Gradualis* de Solesmes, 2[e] édition, page 15*.)

Dans l'ordre de la musique pure, on peut citer comme phrase primaire le thème de l'andante de la V[e] symphonie de Beethoven.

B) Deux périodes mélodiques séparées par un repos constituent une phrase *binaire*. Cette forme suppose donc une cadence modulante et une cadence tonale.

L'exemple le plus frappant qu'on en puisse trouver dans l'ordre dramatique, c'est le *verset* de la psalmodie. Les *Kyrie* simples, comme celui de la Messe des morts, sont aussi du type binaire. (*L. Gr.* 2[e] éd. p. [130].)

L'andante du trio de Beethoven (op. 97), que nous avons déjà cité, présente, dans l'ordre symphonique, un bel exemple du même type.

C) La phrase *ternaire*, la plus usuelle de toutes, est constituée en trois périodes mélodiques, séparées par deux repos suspensifs ; elle comporte donc deux cadences modulantes et une cadence tonale.

(1) On verra au chapitre VII que la notion de *tonalité* est applicable à chacun des éléments de la musique : *rythme*, *mélodie*, *harmonie*.

Dans le chant grégorien, le *Kyrie* des fêtes doubles (Messe des Anges : *L. Gr.*, 2e éd., p. 15*), les *Alleluia*, sont des exemples ternaires.

Cette forme est devenue, dans notre musique symphonique, la caractéristique des phrases d'*andante*, la *forme-lied*. L'andante de la IIIe symphonie de Beethoven (Héroïque) en offre un beau spécimen.

LA PHRASE CARRÉE

Quant aux phrases dites *carrées* ou à quatre périodes, leur examen attentif montre qu'elles sont pour la plupart, soit des phrases ternaires dont une période est répétée deux fois, soit même des phrases binaires avec deux répétitions : l'antienne du Jeudi Saint : *Maneant in vobis* (*L. Gr.*, 2e éd., p. 184), par exemple, présente dans son exposition quatre périodes distinctes, dont la dernière n'est que la répétition de la première : c'est donc une phrase ternaire.

La mélodie populaire : *Au clair de la lune...* est du type binaire, malgré son apparence carrée : elle est constituée par une première période répétée deux fois, par une seconde période, et enfin par une nouvelle répétition de la première.

On pourrait faire, dans l'ordre symphonique, des observations analogues sur la phrase de l'andante de la IXe symphonie de Beethoven (ternaire), et sur le thème du finale de la même symphonie (binaire).

Les exemples de mélodies ne rentrant dans aucune des trois catégories que nous venons de déterminer sont extrêmement rares (voir l'exemple ci-après, p. 44).

ANALYSE D'UNE MÉLODIE

Quel que soit, du reste, le type d'une mélodie, le procédé d'analyse est toujours le même ; il consiste :

1°, à éliminer dans chaque phrase les périodes répétées, en ne tenant compte que des périodes réelles ;

2°, à éliminer successivement dans chacune de celles-ci les notes accessoires, d'ordre purement ornemental, pour ne tenir compte que des notes réelles.

Ces deux opérations faites, on se trouve en présence d'une sorte de *schème mélodique* où même purement *rythmique*, dont l'analyse devient facile.

Dans une mélodie bien constituée, l'agencement des phrases et des périodes ainsi réduites à leur schème doit, autant que possible, satisfaire aux conditions suivantes :

1°, au cours d'une même période, le même degré, — c'est-à-dire la même fonction d'une note de la gamme, — ne doit pas être entendu plusieurs fois dans le même sentiment tonal ;

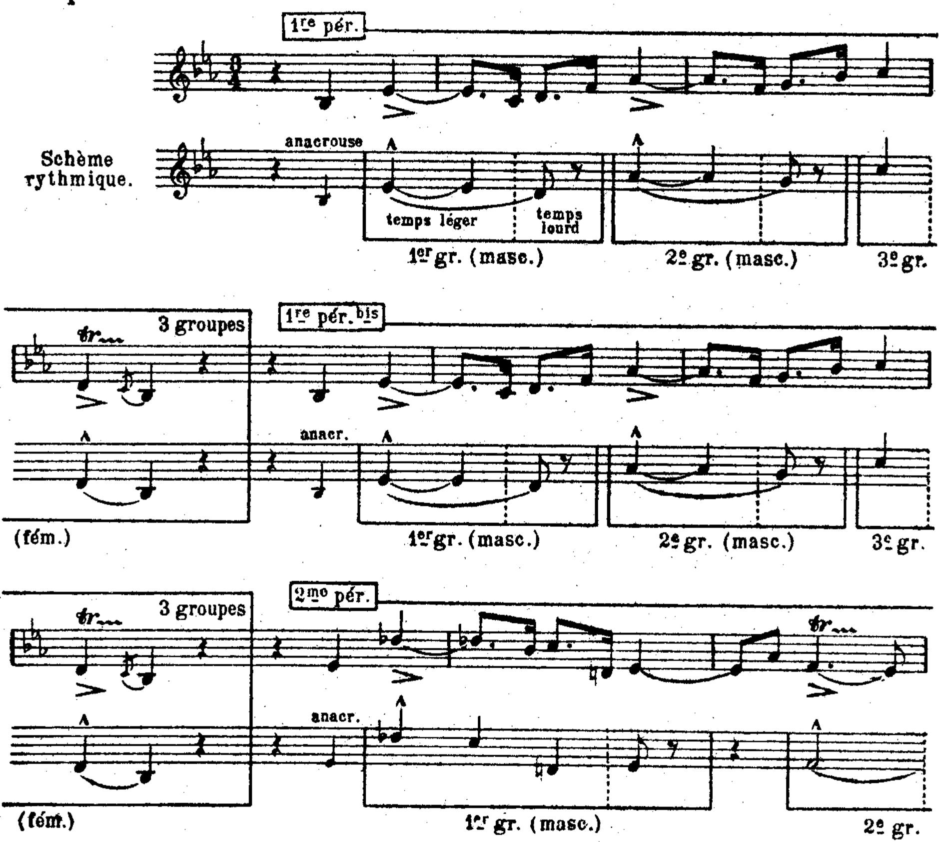
2°, la conduite tonale de chaque période doit avoir toujours un but bien déterminé, et ce but doit être atteint dans la période suivante ;

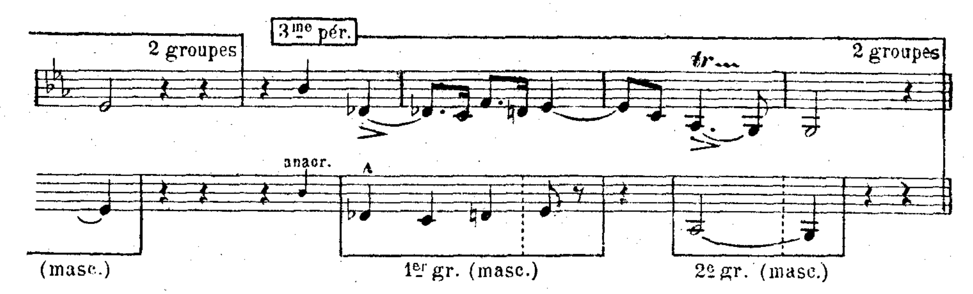
3°, les phrases musicales enfin, formées chacune de deux ou trois périodes et appelées à constituer dans leur ensemble l'*idée musicale*, comme nous l'expliquerons au chapitre de la *Sonate* (deuxième livre), doivent être toutes dépendantes l'une de l'autre, bien que diverses d'aspect.

Lorsque ces trois conditions sont remplies, la Mélodie répond vraiment au but de l'Art, qui est la Variété dans l'Unité.

Nous donnons ci-après trois exemples d'analyse mélodique établie au moyen de la réduction de la phrase à son *schème rythmique*. Cet état simplifié ne contient naturellement que des accents toniques (∧), l'accent expressif (>) ressortant de l'état complet de la mélodie, dont l'*ambitus* entraîne parfois le déplacement de l'accent.

Il est à remarquer que les plus belles phrases musicales sont celles qui, puisant leur force dans leur propre élément, la *mélodie rythmée*, ne perdent rien à être présentées sans vêtement harmonique. Tel est le cas des exemples suivants, choisis dans trois différentes époques de l'histoire musicale, mais offrant une égale pureté de ligne unie à une égale hauteur d'inspiration.

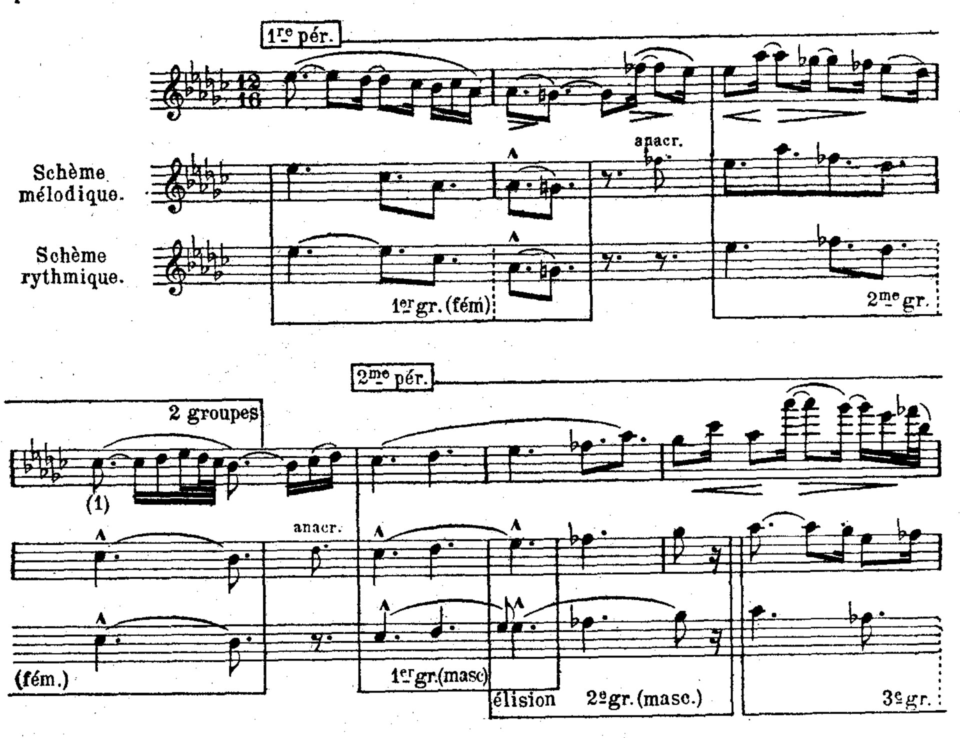




J.-S. Bach (Sonate pour violon et clavecin en *ut mineur* — Adagio — vers 1730).

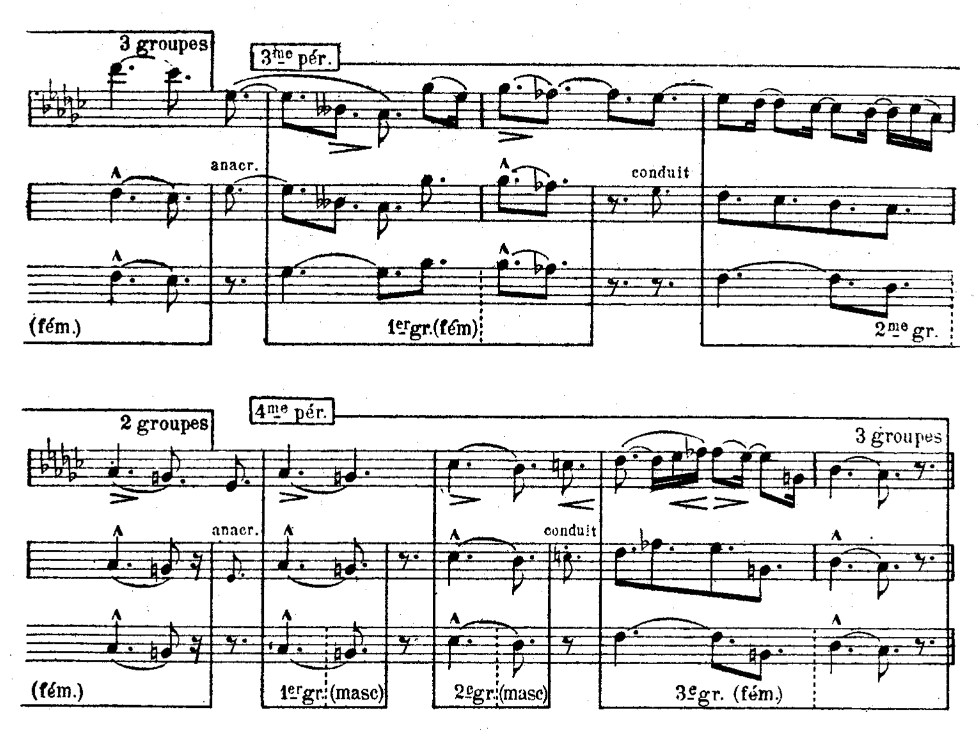
Cette phrase *ternaire*, composée de dix groupes, est essentiellement *symétrique :* la première période est reproduite deux fois, et les rythmes de la seconde correspondent absolument à ceux de la troisième.

Il n'en est pas de même de l'exemple suivant, type admirable autant que rare d'une phrase *carrée*, c'est-à-dire formée de quatre périodes mélodiques différentes. Cette mélodie, comme celle du premier exemple, est constituée en dix groupes, mais les troisième et quatrième, huitième et neuvième, ont une durée moindre que celle des autres groupes de la même mélodie, c'est pourquoi on peut la qualifier de phrase *serrée*.



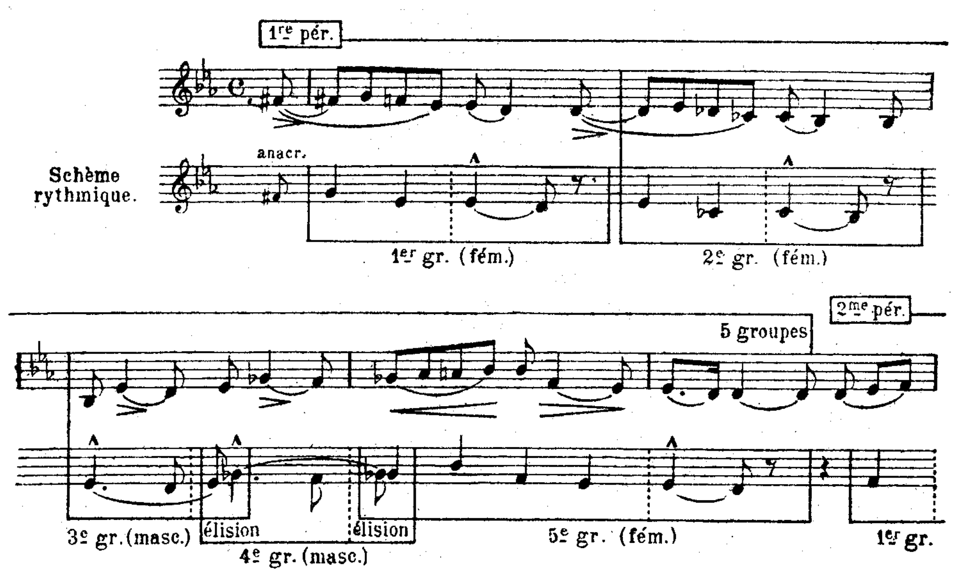
(1) Ici l'accent tonique est absolument détruit, ou plutôt déplacé par l'accent expressif, qui est lui-même renforcé par une anacrouse également expressive.

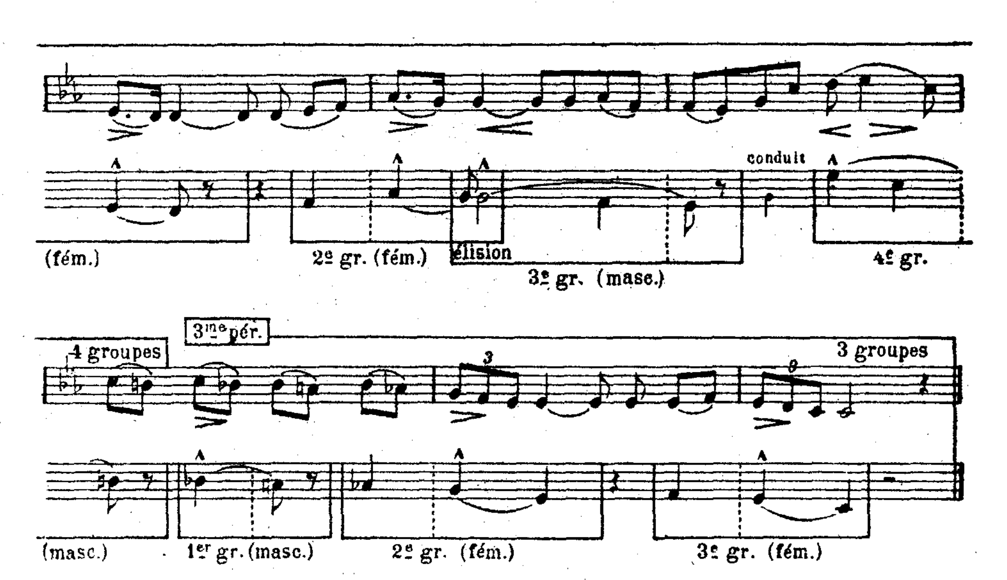
Même remarque peut être faite en maint autre endroit de cette même mélodie et de la suivante.



BEETHOVEN (Sonate pour piano en la ♭. op. 110 — Arioso — 1822).

Quant au troisième exemple, c'est une phrase qu'on pourrait appeler *décroissante*, chacune des trois périodes de cette belle mélodie ternaire présentant un groupe de moins que la période précédente (5 groupes pour la première, 4 pour la seconde, 3 pour la troisième).





César Franck (Prélude choral et fugue pour piano — 2e partie — 1884).
(Enoch et Cie, éditeurs)



III

LA NOTATION

La notation et l'écriture. Ecritures *idéographiques*, *syllabiques*, *alphabétiques*. Notation en *lignes*, en *neumes*, en *notes*. — La notation neumatique. La notation ponctuée. — *Gui d'Arezzo* : Les noms des notes. La portée. — La notation proportionnelle : Notation noire, notation blanche. — Erreurs des plain-chantistes du XVII[e] siècle. — Notations conventionnelles et notation traditionnelle. — Les Tablatures. — Transformation des signes traditionnels : Silences. Mesures. Clés. Accidents. — Imperfections de la notation contemporaine.

LA NOTATION ET L'ÉCRITURE
ÉCRITURES IDÉOGRAPHIQUES, SYLLABIQUES, ALPHABÉTIQUES
NOTATIONS EN LIGNES, EN NEUMES, EN NOTES

La notation musicale sert à représenter graphiquement le langage des sons, au même titre et de la même manière que l'écriture représente le langage des mots.

L'identité d'origine de ces deux manifestations de l'esprit humain ne saurait être mise en doute : la déchéance de l'homme mortel et l'imperfection de ses facultés ont entraîné pour lui, dès les premiers âges, la nécessité de recourir à des signes conventionnels, tracés de sa main, afin de subvenir aux défaillances de sa mémoire, et de transmettre à ses semblables ses propres connaissances, aussi bien dans le domaine de l'Art que dans celui de la Pensée.

Une comparaison sommaire entre les grandes évolutions de l'écriture et celles de la notation révèle une fois de plus, entre la parole et la mélodie, l'étroite corrélation constatée déjà à propos des lois communes de mouvement, de repos et d'accentuation qui régissent ces deux langages.

Les plus anciens documents de l'écriture humaine tendent à établir

qu'elle consista d'abord en des schèmes ou dessins grossiers représentant les créatures, les objets, ou symbolisant par eux les idées abstraites qui y étaient attachées.

A ce premier état, que les linguistes appellent *idéographique*, succéda peu à peu un système plus précis, dans lequel les signes graphiques représentèrent, tantôt les idées ou les symboles, tantôt les articulations mêmes des mots par lesquels on désignait les objets dessinés. Dans cette phase nouvelle ou *phonétique*, l'écriture consiste en une sorte de *rébus*, dans lequel un même schème peut avoir plusieurs acceptions, et où l'idée n'est évoquée qu'à l'aide d'un groupement d'articulations différentes ou *syllabes*. Des écritures de cette espèce existent encore de nos jours en Orient et sont dites *syllabiques*.

Le génie plus analytique de certaines langues ne tarda pas à amener, surtout en Occident, un nouveau perfectionnement du *phonétisme syllabique*. En raison de la complexité plus grande, soit dans les idées à représenter, soit dans l'interprétation des caractères, ceux-ci subirent une véritable désagrégation, et chaque signe syllabique se décomposa en ses éléments premiers. Ainsi prit naissance le système *alphabétique* des lettres, lesquelles, suivant leur ordre de groupement, servent à représenter des articulations ou syllabes différentes.

Les écritures occidentales contemporaines sont basées sur des caractères alphabétiques, dont le nombre tend à diminuer et la forme à s'unifier de plus en plus.

Tout porte à croire que la notation musicale a traversé des phases identiques.

Dans l'état primitif ou *idéographique*, la ligne mélodique devait être représentée par une *ligne* graphique, dont les sinuosités figuraient les inflexions de la voix, ou, ce qui revient au même, les ondulations du geste musical, car nous avons vu, dès l'origine, que les mouvements simultanés du corps humain accompagnaient le chant collectif. (V. Introduction, p. 11.)

Les premières formes des *neumes* médiévaux résultent sans doute de la fragmentation progressive de cette ligne *idéographique* en véritables *syllabes musicales*, destinées à être chantées d'une seule émission de voix.

Peu à peu, l'esprit d'analyse, appliqué à ce mode instinctif et traditionnel de notation musicale, l'a érigé en système véritable, basé sur les mouvements ascendants et descendants de la voix ou du geste, c'est-à-dire sur les accents aigu et grave.

Une dernière transformation restait à accomplir : la décomposition des *neumes* en *notes* distinctes comme les lettres d'un alphabet ; nous verrons comment elle s'est opérée, à l'aide de la *diastématie* ou localisation

des neumes sur des lignes horizontales, fixant leur intonation relative par rapport à un son fixe.

La notation musicale contemporaine est donc — comme l'écriture — le résultat logique d'évolutions naturelles et progressives, communes à toutes les représentations graphiques de la Pensée humaine.

Notre système *alphabétique* des *notes* est né du système *syllabique* des *neumes*, issu lui-même d'une forme primitive *idéographique*, dont il nous reste peu de documents (1).

Beaucoup plus précises sont nos données sur la notation syllabique des neumes fragmentaires, dont l'usage remonte au moins au VIIIe siècle.

LA NOTATION NEUMATIQUE. — LA NOTATION PONCTUÉE

Dès le VIIIe siècle, les mouvements ascendants et descendants de la voix servent de base à un système véritable, dont la psalmodie fournit les éléments primordiaux. Le changement du chœur, au milieu de chaque verset, est caractérisé par une élévation des voix, indiquant la suspension du sens littéraire, et le verset se termine par un abaissement des voix, indiquant la conclusion.

A ce premier mouvement ascendant correspond l'*accent aigu*, ou *virga*, tracé de bas en haut (/) ; à la chute finale correspond l'*accent grave* ou *punctum*, tracé de haut en bas (\ ) et plus court que la *virga*.

Ces deux signes élémentaires sont, à vrai dire, d'ordre grammatical, et c'est seulement à l'aide de leur groupement qu'on peut noter les inflexions véritablement musicales de la voix.

Les accents aigu et grave, simplement juxtaposés, s'appelèrent suivant leur ordre : *podatus* (√), note grave précédant une note plus aiguë, et *clivis* (ʃ), note aiguë précédant une note plus grave. Notre accent circonflexe moderne (^) n'est pas autre chose que la *clivis* du système neumatique.

Groupés par trois, les accents donnèrent les quatres neumes suivants :

ʃ, *torculus*, note aiguë entre deux notes graves.

N, *porrectus*, note grave entre deux notes aiguës.

./, *scandicus*, trois notes ascendantes.

/., *climacus*, trois notes descendantes.

(1) M. Pierre Aubry, à qui nous devons l'intéressant rapprochement qui précède, entre l'Ecriture et la Notation, cite cependant à ce propos un Psautier lamaïque thibétain (de Lhassa), dans lequel le chant est effectivement représenté à l'aide de longs traits sinueux, figurant grossièrement les inflexions de la voix. Cet ouvrage, qui date seulement de trois ou quatre siècles, paraît être une copie relativement récente de textes contemporains des premières notations neumatiques, et même antérieurs à elles. (V. *Tribune de Saint-Gervais*, avril 1900, n° 4, p. 120)

Outre ces formes simples, on rencontre encore à cette époque une infinité de signes plus compliqués (, , , etc.), dans lesquels on peut aisément reconnaître les vestiges des lignes sinueuses constituant l'écriture primitive.

Petit à petit, ces signes se simplifient et disparaissent, à mesure que la préoccupation de déterminer les différences d'intonation apparaît clairement.

Déjà certains scribes, notamment en Aquitaine, remplaçaient dans leurs manuscrits les lignes neumatiques par leurs points essentiels, dont la position respective figurait approximativement les intervalles entre les sons (, au lieu de).

Certains copistes plus soigneux prenaient même la précaution de tracer, à la pointe sèche d'abord, plus tard à l'encre, une ligne horizontale pour séparer les fragments mélodiques plus élevés, notés au-dessus, des plus graves, écrits au-dessous ; une lettre indicatrice au commencement de la ligne faisait connaître la note moyenne servant à établir cette grossière division (généralement la lettre F ou *fa*).

Mais cette ligne unique fut bientôt jugée insuffisante pour la fixation exacte des intervalles, et l'emploi simultané de deux ou de plusieurs lignes directrices devint de plus en plus fréquent, tandis que la notation en points, plus précise, se mélangeait avec la notation traditionnelle, en petites lignes sinueuses, indéterminées.

GUI D'AREZZO

LES NOMS DES NOTES. — LA PORTÉE

L'ordonnancement de ces divers éléments s'imposait : c'est à Gui d'Arezzo, moine bénédictin, que cette importante réforme est généralement attribuée.

Gui, Guido ou Guion, que les uns disent originaire de la ville d'Arezzo, et les autres tout simplement de Paris, où il aurait été élevé au couvent de Saint-Maur, naquit en 995 et mourut en 1050.

Deux innovations, également importantes dans l'histoire de la notation, ont immortalisé son nom, à tort ou à raison : 1° les noms actuels des principales notes de la gamme ; 2° la portée.

1° Depuis la plus haute antiquité, on avait eu recours aux lettres de l'alphabet pour désigner les sons musicaux, soit dans leur ordre descen-

dant, soit dans leur ordre ascendant ; au temps de Gui d'Arezzo, les sept sons constituant la gamme n'avaient donc point d'autres noms que :

A, B, C, D, E, F, G (1).

Dans une réponse à un ami qui lui demandait un moyen de retenir l'intonation représentée par chacune de ces lettres, le savant moine observe que chaque fragment mélodique de la première strophe de l'hymne *Ut queant laxis*... (IIes vêpres de la fête de saint Jean-Baptiste) commence précisément par chacune des six premières notes de la gamme dans leur ordre normal :

(1) Cette désignation des notes par les lettres de l'alphabet semble même avoir servi de base à une sorte de notation grossière, dont le mécanisme est assez mal connu, et l'interprétation plus mal connue encore.

On fixait arbitrairement comme point de départ une note moyenne, commune à toutes les voix, et placée dans leur médium.

Les lettres de l'alphabet servaient à représenter les intervalles mélodiques au-dessus et au-dessous de ce point fixe appelé *mèse*.

L'octave au-dessous de la mèse était représentée par les *majuscules :*

A, B, C, D, E, F, G.

L'octave au-dessus de la mèse, par les *minuscules :*

a, b, c, d, e, f, g.

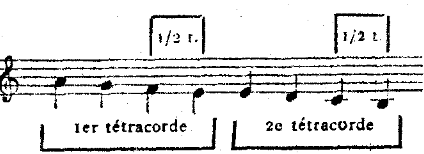
La double octave au-dessus de la mèse par des *doubles minuscules :*

aa, bb, cc, dd, ee, ff, gg.

A cet ensemble permettant de représenter trois octaves, on ajoutait parfois, au grave, une note, inférieure à l'octave des majuscules, et sur l'intonation de laquelle on n'est pas d'accord.

Cette note ajoutée postérieurement s'appelait « la note moderne » et était représentée par un Γ (*gamma*), d'où notre mot *gamme*.

Quelle était au juste la gamme ainsi notée ? C'est là que gît la difficulté. Plusieurs solutions ont été proposées. La plus vraisemblable est celle dite des *tétracordes descendants* soit *conjoints :*



soit *disjoints*



mais la lumière est loin d'être faite sur la théorie des tétracordes.

Les données fort vagues qu'on possède sur cette espèce de notation sont tout à fait problématiques en ce qui concerne l'intonation, nulles en ce qui concerne le rythme. Tout au plus a-t-on quelques probabilités à l'aide des paroles, sur les documents représentant des chants.

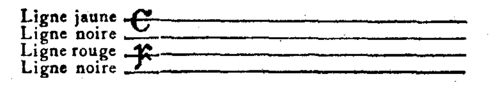


(Paroissien de Solesmes, p. 868.)

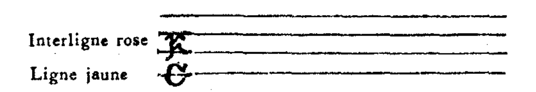
C'est à ce simple procédé mnémonique que sont dues les dénominations des notes en usage depuis bientôt dix siècles.

2° Il appartenait aussi à Gui d'Arezzo de fixer la diastématie des neumes à l'aide des quatre lignes qui, pendant plusieurs siècles, constituèrent la *portée*.

La première ligne directrice dont les copistes avaient fait usage correspondait à la lettre F (note *fa*) : cette ligne fut tracée en *rouge* dans les manuscrits de Gui d'Arezzo. Une autre ligne correspondant à la lettre C (note *ut*) fut tracée au-dessus, en couleur *jaune*, généralement ; deux lignes secondaires *noires* complétaient la portée :



Cette disposition si pratique ne tarde pas à se généraliser ; on trouve même une disposition inverse pour les mélodies plus aiguës, où la ligne C (*ut*) est en bas, et l'interligne F (*fa*, à l'octave) est légèrement teinté en rose :



Peu à peu, les neumes transcrits sur la portée s'y adaptent et prennent une forme précise. Dès les XIIe et XIIIe siècles, leurs extrémités s'enflent, leur corps s'amaigrit, et, par une ingénieuse combinaison avec la notation en points, leur forme aboutit à la belle notation carrée du XVe siècle, encore en usage dans les livres de plain-chant.

(1) C'est seulement vers le XVIe siècle que le nom de la note B (*si*), emprunté aux initiales des deux derniers mots de cette strophe (*Sancte Ioannes*), prévalut définitivement.

- punctum
- virga
- podatus
- clivis
- torculus
- porrectus
- scandicus
- climacus

LA NOTATION PROPORTIONNELLE

NOTATION NOIRE. — NOTATION BLANCHE

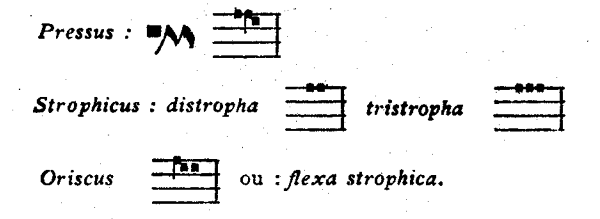
Il manquait cependant à la notation neumatique une indication essentielle : celle de la durée relative des sons. Dans la monodie grégorienne, cette indication était peu importante : toutes les notes ayant, quoi qu'on en ait dit, une durée à peu près égale, lorsqu'on voulait marquer un allongement, on répétait plusieurs fois le signe correspondant à la note longue (1).

Ce procédé rudimentaire devint bientôt insuffisant ; car la musique mesurée (*Ars mensurabilis*), qui, depuis les débuts du XII[e] siècle, tendait à supplanter la monodie rythmique, se vulgarisait et se répandait chaque jour davantage. En même temps, l'usage se généralisait de superposer harmoniquement une partie vocale figurée au-dessus du *cantus firmus* ou plain-chant, comme nous le verrons à propos des origines de l'Harmonie (chap. VI, p. 92).

La détermination exacte de la durée relative de chaque note devenait nécessaire : une notation proportionnelle, inventée à cet effet par des théoriciens, ne tarda pas à s'établir.

Dans sa première forme, cette notation se réduisait à quatre signes, de couleur noire, empruntés aux figures des neumes simples, et groupés en

(1) Ainsi s'expliquent les neumes suivants :



Ces divers signes de durée sont désignés, chez beaucoup d'auteurs (notamment Jean de Muris), sous le nom générique de *pressus*.

ligatures affectant des formes identiques à celles des neumes composés :

▬ duplex longa ou maxima
▪ longa perfecta
▪ brevis
♦ semibrevis

Ces quatre signes, sur la valeur desquels on n'est pas absolument d'accord, firent place, vers le xve siècle, à une notation blanche, plus complexe sans être beaucoup plus précise. Celle-ci comporte sept signes de valeurs proportionnelles, issus à la fois de la notation noire et des neumes :

maxima
longa
brevis
semibrevis
minima
semiminima
fusa

ERREURS DES PLAIN-CHANTISTES DU XVIIe SIÈCLE

La coexistence de la notation neumatique avec la notation proportionnelle a persisté pendant plusieurs siècles : elle a eu pour effet de jeter la plus grande incertitude dans l'interprétation des documents musicaux de cette époque.

L'enseignement du plain-chant au xviie siècle a propagé certaines erreurs, qu'on a beaucoup de peine à redresser, même de nos jours, et dont l'origine doit être attribuée à cette coexistence de deux modes de notation, employant les mêmes figures de notes avec des significations différentes.

La *virga* du plain-chant, par exemple (▪), est simplement une note plus aiguë que le *punctum* (▪) qui la suit. N'en a-t-on pas fait bien souvent une note plus longue, à cause de sa similitude de forme avec la *longa* (▪)de la notation proportionnelle ? Et inversement, n'a-t-on pas enseigné que le *losange* du plain-chant (♦), simple forme accidentelle du *punctum* carré dans le *climacus* (▪♦♦), était une note rapide, le confondant en cela avec la *semi-brève* (♦) de la notation proportionnelle (1) ?

(1) Le losange n'est, en effet, pas autre chose qu'un *punctum*, ou note descendante : dans le *climacus*, seul cas où le *punctum* affecte la forme *losangée*, cette modification de forme tient sans doute à ce que le copiste tournait légèrement la main de façon à tracer les deux notes descendantes d'un seul mouvement, *oblique* par rapport aux lignes de la portée.

Quoi qu'il en soit, les différents systèmes de notation proportionnelle noire ou blanche constituent l'intermédiaire nécessaire entre les neumes du plain-chant et notre notation moderne ; et c'est à eux qu'on doit la décomposition définitive des *syllabes* neumatiques en notes isolées constituant notre *alphabet* musical.

Cette dernière évolution s'accomplit définitivement vers le XVIIe siècle, lors de l'apparition de la barre de mesure, qui relègue de plus en plus au second plan l'ancienne notation des neumes.

Telle est sommairement la genèse de notre notation musicale contemporaine, essentiellement modifiable et perfectible, comme le génie humain, dont elle est l'œuvre lente et progressive.

NOTATIONS CONVENTIONNELLES ET NOTATION TRADITIONNELLE

Les plus ingénieux essais faits pour créer de toutes pièces des systèmes différents, ont eu le sort des écritures et des langages conventionnels.

Appliqués seulement par un groupe d'individus, par une école, ils ont toujours été impuissants à modifier le cours naturel des évolutions de la notation traditionnelle, qui leur empruntait parfois, en passant, quelques éléments de détail.

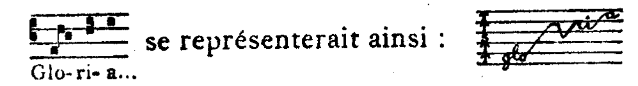
Les plus utiles à connaître, parmi les quelques tentatives intéressantes de notation qui se produisirent entre le IXe et le XIe siècle, et qui eurent une certaine influence sur notre système traditionnel, sont celles d'*Hucbald*, de *Romanus* et d'*Hermann Contract*.

1° HUCBALD, moine flamand (né en 840, mort en 930), considéré, à tort ou à raison, comme l'auteur de l'ouvrage intitulé : *Musica enchiriadis*, serait l'inventeur d'un système de notation vocale où l'on retrouve le principe de la *portée*.

Ce système consiste à disposer les syllabes mêmes du texte entre des lignes parallèles, figurant les intervalles de la gamme par tétracordes.

Des initiales placées au commencement des interlignes indiquent si l'intervalle figuré est égal à un ton (T, *tonus*) ou à un demi-ton (S, *semitonus*).

La formule du *Gloria* du VIIe ton, par exemple :



2° ROMANUS, moine qui vécut, dit-on, au IXe siècle, dans le couvent de Nomentola, essaya aussi un système de notation vocale consistant

à surmonter chaque voyelle d'une hampe plus ou moins haute, suivant l'intonation sur laquelle devait se chanter la syllabe correspondante. Ces hampes étaient elles-mêmes surmontées de traits transversaux, dont la direction indiquait, comme les neumes, les inflexions de la voix vers le grave ou vers l'aigu.

La même formule de *Gloria* se représentait ainsi :

C'est aussi à Romanus qu'on attribue l'adjonction aux manuscrits neumatiques des fameux *épicèmes romaniens*, sur l'interprétation desquels on discute encore de nos jours.

3° Hermann Contract, moine du couvent de Reichenau (né en 1013, mort en 1054), qui doit ce surnom de « Contract » (*contractus*) à la paralysie dont il fut atteint dès son jeune âge, imagina, lui aussi, un système de notation, où les lettres, au lieu de signifier les sons eux-mêmes, étaient simplement l'initiale rappelant les noms des intervalles séparant les notes du chant.

La lettre e signifiait l'unisson (*equaliter*)

—	s	—	le demi-ton (*semitonus*)
—	t	—	le ton (*tonus*)
—	ts	—	la tierce mineure (*tonus et semitonus*)
—	tt ou δ	—	la tierce majeure (*ditonus*)
—	d	—	la quarte (*diatessaron*)
—	Δ	—	la quinte (*diapente*)

Notre exemple de *Gloria* s'écrivait donc à peu près ainsi :

E / d \ s / s / t — e
Glo- ri- a

LES TABLATURES

Il eût été superflu de nous arrêter sur ces variétés particulières de notation vocale, dont la vie fut relativement éphémère et l'application localisée, si leurs principes divers n'avaient donné naissance à tout le système de ***notation instrumentale*** qui resta seul en usage depuis la fin du xve siècle jusqu'au xviie siècle, et ne disparut totalement que dans les premières années du xviiie.

Cette notation est connue sous le nom de *tablature.*

Tandis que les instruments essentiellement mélodiques, tels que les *violes* ou leurs succédanés, et aussi les *flûtes*, les *hautbois*, les *cornets*, les *trombones*, adoptaient la notation employée pour les voix, il n'en était pas de même des instruments polyphones, ayant pour propriété particulière de faire entendre simultanément plusieurs sons, comme l'*orgue*, le *clavecin* et la si nombreuse famille des *luths* (1).

Chacun de ces instruments fut doté, suivant sa nature et son lieu d'origine, d'une *tablature* spéciale, ayant pour point de départ, non plus la figuration de l'accent, comme la notation neumatique, mais la représentation du doigté nécessaire pour obtenir chaque son.

La tablature *allemande* d'orgue et de clavecin était alphabétique, de A (*la*) à G (*sol*) ; chacune des parties effectives était notée sur un même alignement ; quelquefois, la partie supérieure était figurée en notation traditionnelle ordinaire.

Pour l'écriture du luth, on employait en Allemagne des séries de lettres et de chiffres, disposés de telle façon que chacun d'eux corresponde à un son déterminé ; ces séries recommençaient de quarte en quarte sur la même corde.

La tablature *française* du luth consiste en cinq lignes parallèles représentant les cinq cordes supérieures de l'instrument, disposées de bas en haut, suivant leur ordre logique d'acuité. Les dix positions chromatiques des doigts étaient figurées par des lettres, de *a* à *l*, placées sur les lignes

La tablature *italienne* procédait en sens inverse : elle figurait les six cordes de l'instrument par six lignes horizontales parallèles, dont la plus basse était attribuée à la corde la plus aiguë et la plus haute à la corde la plus grave. Sur ces six lignes, des chiffres, de o (corde à vide) à X (10) indiquaient, par leur doigté, les degrés chromatiques ascendants.

Dans toutes ces notations, les valeurs rythmiques sont représentées par des signes usuels de durée (blanche, noire, croche, etc.) placés au-dessus des lettres et chiffres, ou au-dessous dans la tablature italienne.

On voit par ce rapide exposé comment la notation en tablature procède des systèmes d'Hucbald et de Romanus par la figuration conventionnelle de l'acuité relative des sons, et de celui d'Hermann Contract par l'emploi des lettres significatives.

(1) Le *luth* joua pendant tout le XVIe siècle le rôle qui échut ensuite au *clavecin*, puis à notre *piano* moderne.

Voici, par exemple, une série chromatique traduite en tablature de luth.



Tablature allemande.

Accord du luth

1re Corde .... ɔ
2e " .... ∂ i σ t ʒ
3e " .... 3 c h n s z c h n s z ...
4e " ...... g m r y b g m r y ....
5e " ....1 f l q z ....

Tablature française.

Accord du luth

1re Corde — a b c
2e " — a b c d e f g h
3e " — a b c d e f g h i k l
4e " — e f g h i k l
5e " — c h l

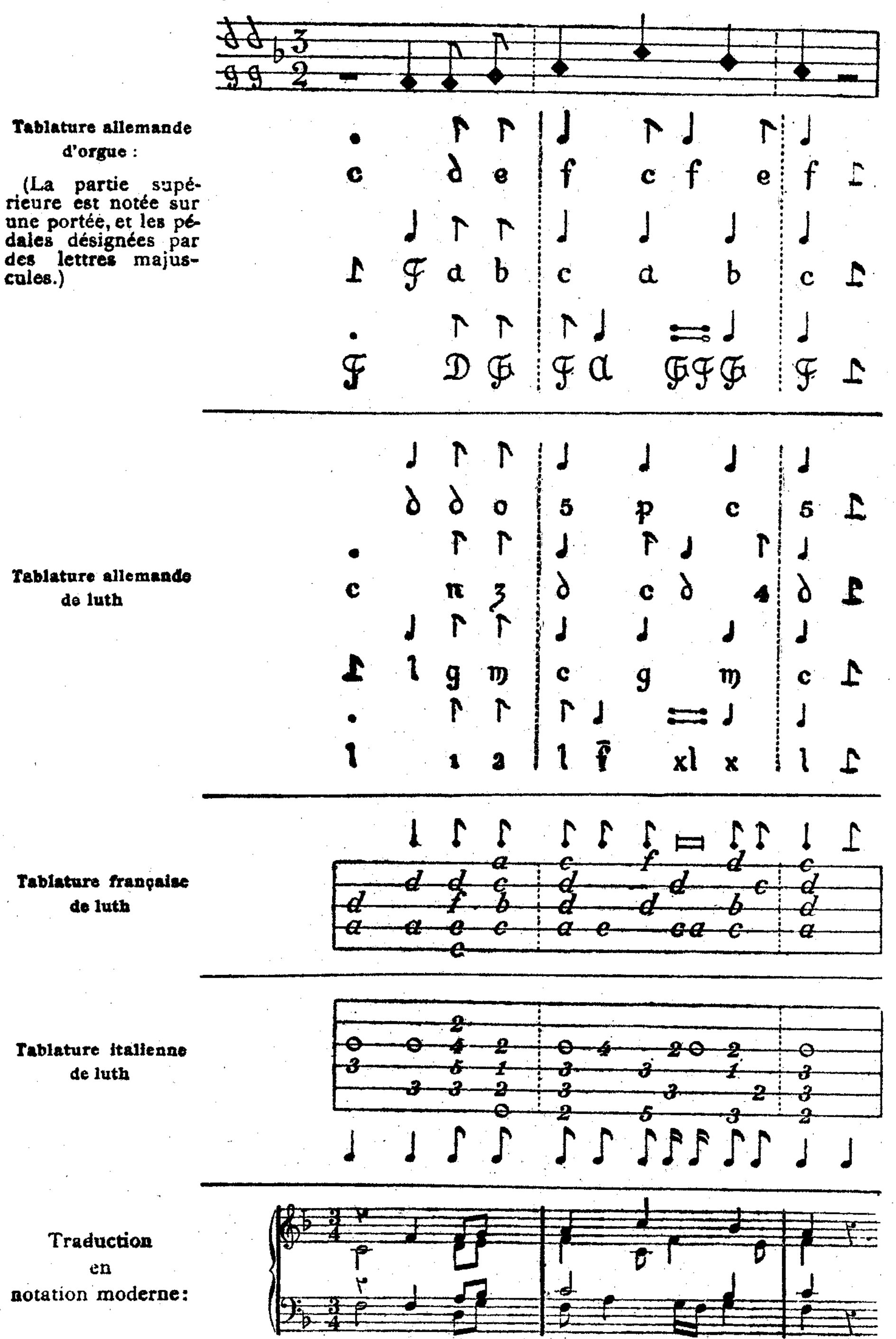
Tablature italienne.

Accord du luth

6e Corde — 2 9 X
5e " — 3 4 5 6 7 8 9 X
4e " — 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 X
3e " — 0 1 2 3 4 5 6 7
2e " — 0 1 2
1e "

(Les lettres et les chiffres superposés désignent les différents doigtés susceptibles d'être employés pour produire le même son.)

Nous donnons ci-après les premières mesures de la chanson populaire allemande : *Innsbrück, ich muss dich lassen*, notées dans les diverses tablatures en usage au XVIᵉ siècle.



TRANSFORMATION DES SIGNES TRADITIONNELS

SILENCES. — MESURES. — CLÉS. — ACCIDENTS

Un coup d'œil récapitulatif sur les transformations successives des notations, aboutissant à nos signes musicaux actuels, montre nettement que leurs formes proviennent, pour la plus grande partie, de la notation traditionnelle.

NOTATION NEUMATIQUE				NOTATION PROPORTIONNELLE		NOTATION MODERNE	
	VIII[e] siècle	XIII[e] siècle	XV[e] siècle		XVII[e] siècle	XIX[e] siècle	
Punctum							Ronde.
Virga							Blanche.
							Noire.
Podatus.				..			Soupir.
Clivis				..			Demi-soupir.
Torculus				..			Ligatures de croches.
Porrectus				..			
Scandicus				..	..	..	..
Climacus							Croche.

Comment certains neumes tombés en désuétude, comme la *clivis* et le *podatus*, se sont-ils transformés en signes de silence, tandis que d'autres, comme le *torculus* et le *porrectus*, sont devenus nos ligatures de croches ? c'est ce qui serait difficile à expliquer (1).

Quant aux signes de mesure, la notation proportionnelle n'en connaissait que deux :

(1) Il n'est pas douteux, non plus, que les *signes d'agrement* si nombreux et si divers (*pincé, flatté, trillé*, etc.), dont l'emploi était général aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, ne tirent leur origine, en tant que figuration graphique, des neumes alors tombés en désuétude.

O, *tempus perfectum* ou mesure ternaire, considérée comme parfaite parce qu'elle est l'image de la Trinité.

C, *tempus imperfectum* ou mesure binaire. Ce dernier signe a subsisté avec une signification équivalente (C, mesure à 4 temps).

L'autre, au contraire (O), a totalement disparu, et, avec lui, le principe de la *perfection*, ou division *ternaire* des valeurs de notes. Dans notre système actuel, on a remédié tant bien que mal à cette grave lacune à l'aide du *point*, allongeant de moitié la durée de la note, et à l'aide du *triolet ;* mais ce ne sont là que des expédients : la véritable notation *ternaire* nous fait défaut.

A mesure que les dénominations mnémotechniques des notes, indiquées par Gui d'Arezzo, se substituent dans le langage à l'ancienne désignation par lettres, dernier vestige de l'Antiquité, la plupart de ces lettres disparaissent. Seules, les lettres indicatrices (C, *ut,* F, *fa,* G, *sol*), placées au commencement des lignes de la portée, subsistent Qui ne reconnaîtrait là nos clés actuelles, dont la position variable sur la portée constitue une si grande complication de lecture ?

CLÉS	XIIIe siècle	XVe siècle	XVIIe siècle	XIXe siècle
Clé d'UT . . .	C	C		𝄡
Clé de FA. . .				𝄢
Clé de SOL . .				𝄞

Quant à la lettre B, correspondant à notre note *si*, elle eut une singulière destinée.

Cette note, altérée déjà, dans certaines cantilènes grégoriennes, par le fait de la transposition à la quinte grave, nécessitait deux représentations différentes, selon qu'elle était le B adouci, amolli, le ***si bémol***, ou le B normal, carré, le *si bécarre*. — Il est curieux de constater que les Allemands ont fait de ce bécarre (♮) l'H par laquelle ils désignent encore aujourd'hui la tonalité de *si naturel*. C'est du reste par cette septième note de la gamme, laissée sans nom dans la nomenclature de Gui d'Arezzo, par ce B, tantôt ♭ (*mollis*), tantôt ♮ (*quadratus*), par ce *SI* modulant, que tout le chromatisme moderne s'est introduit dans la musique médiévale, entraînant à sa suite la série des accidents d'écriture, véritable plaie de notre notation contemporaine.

IMPERFECTIONS DE LA NOTATION CONTEMPORAINE

Il ne nous appartient pas de faire ici la critique détaillée de notre système actuel de représentation graphique des sons musicaux. Ne pouvons-nous pas dire cependant que le défaut de notation ternaire, la multiplicité inutile des clés, et les signes accidentels d'altération, constituent aujourd'hui dans l'écriture, si parfaite par ailleurs, trois points défectueux auxquels il ne serait peut-être pas impossible d'apporter une amélioration (1)?

(1) Ces trois principaux défauts de notre notation actuelle sont-ils tout à fait irrémédiables ?

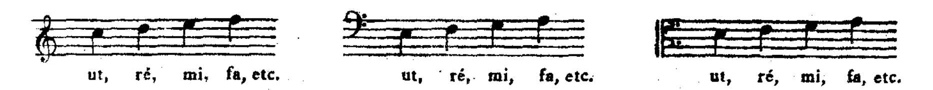
a) En ce qui concerne la *notation ternaire* les signes 𝅗𝅥♪, 𝅗𝅥𝅯, 𝅗𝅥𝅰, etc., encore inutilisés, ne pourraient-ils avantageusement compléter notre notation uniquement binaire, et réduire, sinon supprimer l'emploi du point d'allongement ? on aurait alors deux séries parallèles de valeurs de note :

𝅝	équivalant à *trois* 𝅗𝅥	, tandis que la	•	équivaut à *deux* ♩		
𝅗𝅥	—	à *trois* 𝅗𝅥♪,	— —	♩	—	à *deux* ♪
𝅗𝅥♪	—	à *trois* 𝅗𝅥𝅯,	— —	♪	—	à *deux* 𝅘𝅥𝅯

et ainsi de suite.

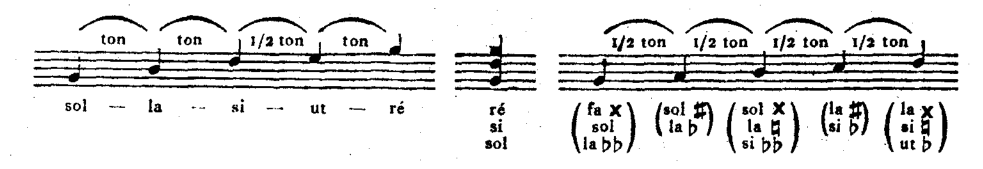
b) Les *clés* usuelles ne pourraient-elles être totalement *unifiées* au point de vue de la lecture, tout en réservant leur forme actuelle à une simple indication d'octave ?

On généraliserait ainsi la lecture de la clé de *sol deuxième ligne*, aujourd'hui la plus répandue. Il suffirait pour cela d'employer toujours la clé de *fa* sur la cinquième ligne, et de placer la clé d'*ut*, une fois pour toutes, dans le troisième interligne :



c) La suppression même des *accidents* est-elle impraticable ? Pourquoi les degrés de notre portée, au lieu de représenter, suivant les cas, des intervalles de *ton* ou de *demi-ton*, dont on modifie la valeur et la lecture, à l'aide de dièses, de bémols et de bécarres, n'auraient-ils point une valeur déterminée et immuable : celle du *demi-ton* tempéré, véritable *unité* indivisible de notre système musical à *douze degrés* égaux ?

On obtiendrait de la sorte une figuration unique et constante pour tous les intervalles, véritable représentation graphique de leur valeur relative, et ce progrès compenserait amplement l'inconvénient — si c'en est un — causé par l'extension plus grande sur le papier, dans les accords et arpèges



L'étude de semblables questions ne saurait ici trouver sa place, mais on peut se rendre

Loin de nous la pensée d'une réforme brutale qui jetterait partout, et sans profit, la perturbation et le désarroi ; l'usage est le seul consécrateur des réformes.

Le vrai progrès doit être lent : on peut le souhaiter, le provoquer même s'il y a lieu, mais non l'imposer.

compte par cet aperçu sur « ce qu'on pourrait faire », que le dernier mot est loin d'être dit en cette matière.

Nous avons cru devoir accueillir ici l'ingénieux exposé ci-dessus, contenant l'indication de possibles réformes, tout en en laissant l'entière responsabilité à son auteur, M. Auguste Serieyx, professeur à la *Scola Cantorum*. (Note de l'auteur.)



IV

LA CANTILÈNE MONODIQUE

La Cantilène monodique. — Genre *primitif :* ses deux aspects. — Genre *ornemental :* *a*) les antiennes. *b*) les alleluia et les traits. *c*) les ornements symboliques. — Genre *populaire :* *a*) les hymnes. *b*) les séquences. — Hypothèse du Cycle grégorien. — L'expression dans la Cantilène monodique médiévale. — Etats corrélatifs de l'*ornement* dans la monodie et dans la graphique médiévales. — Les timbres.

LA CANTILÈNE MONODIQUE

Nous avons donné le nom de *rythmo-monodique* à la musique de la *première époque*, parce qu'elle consiste en une *mélodie* libre, de *rythme* varié, mais non mesuré, destinée à être chantée *seule*, sans accompagnement, soit par une voix unique, soit plutôt par une collectivité à l'unisson ou à l'octave.

Cette forme, dite *monodie*, ou *cantilène monodique*, remonte à la plus haute antiquité. Tout porte à croire que la musique des Grecs était purement monodique et qu'ils ne connaissaient point d'autre forme. Mais on ne peut guère émettre à ce propos que des hypothèses, car les seuls documents qui subsistent sur cette matière sont des critiques ou des appréciations, et non des textes musicaux. On se trouve donc à l'égard de la musique antique dans une situation comparable à celle d'un individu du trentième siècle, qui, pour reconstituer l'état actuel de notre art, aurait seulement à sa disposition un certain nombre de chroniques musicales extraites de revues contemporaines, ou quelques traités d'harmonie. Convenons que ce serait insuffisant pour servir de base à un travail sérieux, et ne cherchons point à remonter plus haut que les premiers siècles de l'Église chrétienne, dont les chants nous ont été conservés assez fidèlement.

Il importe peu de savoir si ces monodies liturgiques sont vraiment de création chrétienne, ce qui nous semble très admissible, ou si elles sont seulement, comme le voudrait notamment M. Gevaert, l'éminent direc-

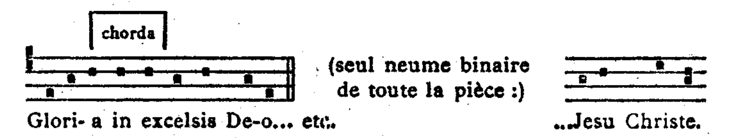
teur du Conservatoire de Bruxelles, la reproduction plus ou moins fidèle de mélodies païennes antérieures au christianisme : dans l'un ou l'autre cas, elles constituent les premiers textes musicaux suffisamment authentiques et intelligibles pour qu'il soit possible d'en faire l'analyse et l'examen critique.

Nous commencerons donc l'étude des formes de la *première époque* par les *mélodies liturgiques* médiévales. Le principe de tout art n'est-il pas, du reste, d'ordre purement religieux, et la première manifestation musicale ne fut-elle point une prière, un chant sacré ?

Cette cantilène liturgique du moyen âge se présente a nous sous une foule d'aspects différents qu'on peut ramener à trois catégories principales : le genre *primitif*, le genre *ornemental* et le genre *populaire*.

GENRE PRIMITIF : SES DEUX ASPECTS

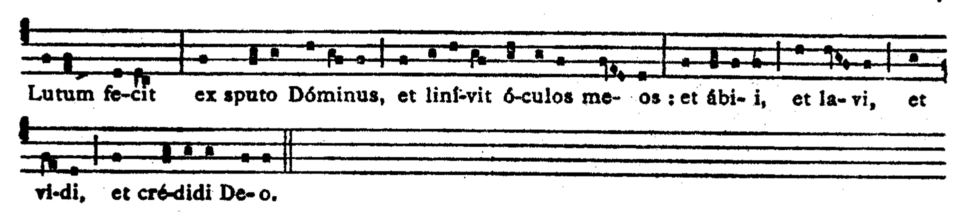
A) Certains chants, probablement les plus anciens, sont entièrement syllabiques et se rapprochent beaucoup du récitatif ou de la psalmodie. Ils consistent en une note moyenne, ou *chorda*, infléchie suivant les accents et les cadences, et sont composés seulement de neumes simples (*punctum*, *virga*). Rarement, aux cadences, on y rencontre quelque neume binaire (*clivis*, *podatus*). Le *Gloria* des fêtes simples (*L. Gr.*, 2ᵉ éd., p. 36*) est un bel exemple du chant de cette espèce, que saint Augustin décrit ainsi :... *ita ut pronuntianti vicinior esset quam psallenti* (1). (IVᵉ siècle).



Voyez aussi : *Credo* (*ibid.* p. 45*).
Leçon III du Jeudi Saint (Paroissien de Solesmes, p. 297).

B) Dans d'autres pièces primitives, l'accent prend une plus grande importance expressive. Les neumes binaires y sont plus fréquents, et quelques neumes ternaires s'y rencontrent de temps à autre, pour souligner l'accent. Telles sont notamment les *antiennes*, pièces qui remontent aux premiers siècles de l'Église, et qui contiennent souvent un exposé de doctrine, sorte de petit drame mélodique, sublime d'expression vraie et de concision. Nous citerons, comme type de cette espèce, la communion du mercredi après le IVᵉ dimanche de Carême (*L. Gr.*, 2ᵉ éd., p. 131), dite : antienne de l'*aveugle-né*.

(1)... Comme s'il se rapprochait davantage de la récitation que de la psalmodie.



Remarquer la gradation des quatre périodes finales, se terminant après une modulation médiane sur une splendide affirmation.

Voyez aussi les antiennes :

Nemo te condemnavit, mulier (de la *femme adultère*) (*L. Gr.*, 2e éd., p. 124), une sorte de drame sacré en raccourci, consistant en trois actes : 1° question ; 2° réponse ; 3° affirmation, et une exhortation finale ;

Video cœlos apertos (*L. Gr.*, p. 38) ;

Descendit (Par., p. 526) ;

Ave Regina cœlorum (Par., p. 84) ;

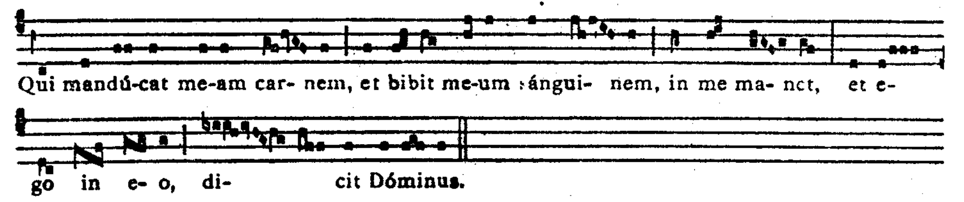
Maneant in vobis Fides, Spes, Caritas (*L. Gr.*, p. 184) ;

Ubi Caritas et Amor (*ibid.*, p. 185).

GENRE ORNEMENTAL.

A) LES ANTIENNES. — B) LES ALLELUIA ET LES TRAITS. — C) LES ORNEMENTS SYMBOLIQUES

A) Un grand nombre d'antiennes, apparemment plus récentes, appartiennent au genre *ornemental ;* par exemple, la communion du IXe dimanche après la Pentecôte (*L. Gr.*, 2e éd., p. 316).



Voyez aussi les antiennes :

Qui vult (*L. Gr.*, p. [12]) ;

Cum audissent, du dimanche des Rameaux (*ibid.*, p. 157) ; remarquer les clameurs populaires presque dramatiques ;

O sacrum (Par., p. 494) ;

Verba mea (*L. Gr.*, p. 122), introït qui présente avec ses trois périodes et ses trois modulations (dominante, médiane, tonique), l'aspect de la *phrase lied* moderne complète.

Tous les neumes d'accent, d'expression ou d'ornement se rencontrent dans les pièces de ce genre ; l'ossature de la mélodie primitive y est

revêtue de broderies plus ou moins riches, mais l'expression dramatique n'y est pas moins conservée.

B) Les *alleluia* et les *traits* sont aussi de forme ornementale ; mais ils diffèrent des antiennes de l'espèce précédente en ce que leur ligne mélodique est presque uniquement décorative et formulaire. Sans doute, l'expression dramatique, voilée sous cette profusion d'entrelacs et d'arabesques vocales, est ici plus difficile à percevoir, parfois plus indéterminée. Elle subsiste tout au moins dans l'esprit général de chaque pièce, et, le plus souvent, dans l'appropriation de la ligne mélodique au sens des mots importants du texte.

En ce qui concerne les *alleluia*, il y a lieu de distinguer entre la *vocalise* du mot *alleluia* lui-même, — sorte de refrain populaire, issu par conséquent des arts du geste ou de la danse, — et le *verset* qui suit, lequel est toujours en corrélation, plus ou moins immédiate, avec le sens des paroles : ce verset est donc d'ordre dramatique, tandis que la vocalise jubilatoire du mot *alleluia* est d'essence purement symphonique.

On peut considérer les *jubila* d'*alleluia* comme le principe de la variation ornée qu'on rencontre fréquemment à la fin d'une phrase mélodique, — soit vocale, soit instrumentale, — jusque vers le XVIII[e] siècle, notamment chez Bach (1). Cette vocalise grégorienne pourrait donc être regardée comme l'état primitif de la *grande variation amplificatrice*, que nous retrouverons plus tard, plus particulièrement chez Beethoven.

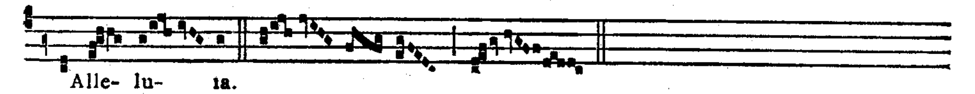
(1) On peut citer comme exemples de finales ornées, provenant, chez Bach, des anciennes vocalises de l'*alleluia* grégorien :

a) Dans le genre vocal, l'admirable récit du reniement de saint Pierre :



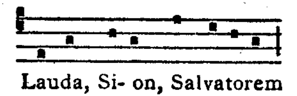
J.-S. Bach (*Johannis Passion*).

L'*alleluia* de la fête de l'Assomption (*L. Gr.*, 2ᵉ éd., p. 537) est un beau modèle de cette espèce :



Voyez aussi : *Fête de la Dédicace* (*ibid.*, [p. 71)] sur le même timbre (1).

Comme dans presque toutes les pièces du genre ornemental, il serait facile de reconstituer ici l'ossature primitive de la mélodie, en la dépouillant de ses ornements. Il n'est pas sans intérêt de constater qu'on retrouverait de la sorte, dans le premier *alleluia*, le thème initial de la séquence *Lauda Sion...* (*L. Gr.*, 2ᵉ éd., p. 288).



Voyez aussi :

Fête du Saint-Sacrement (*ibid.*, p. 287).
— *de la Transfiguration* (*ibid.*, p. 528) } sur le même timbre.
— *de saint Michel* (*ibid.*, p. 555)
— *de la Couronne d'épines* (*ibid.*, p. [166])

On rencontre dans cette pièce une formule mélodique : qui devint par la suite essentiellement populaire et fut employée par nombre de compositeurs, notamment par Vitoria (voir chap. x) et par J.-S. Bach (voir deuxième livre).

b) Dans le genre instrumental :



J.-S. BACH, (Chorals d'orgue : *Wir glauben all'an einen Gott*. Ed. Peters, nᵒ 62, vol. VII, p. 82).

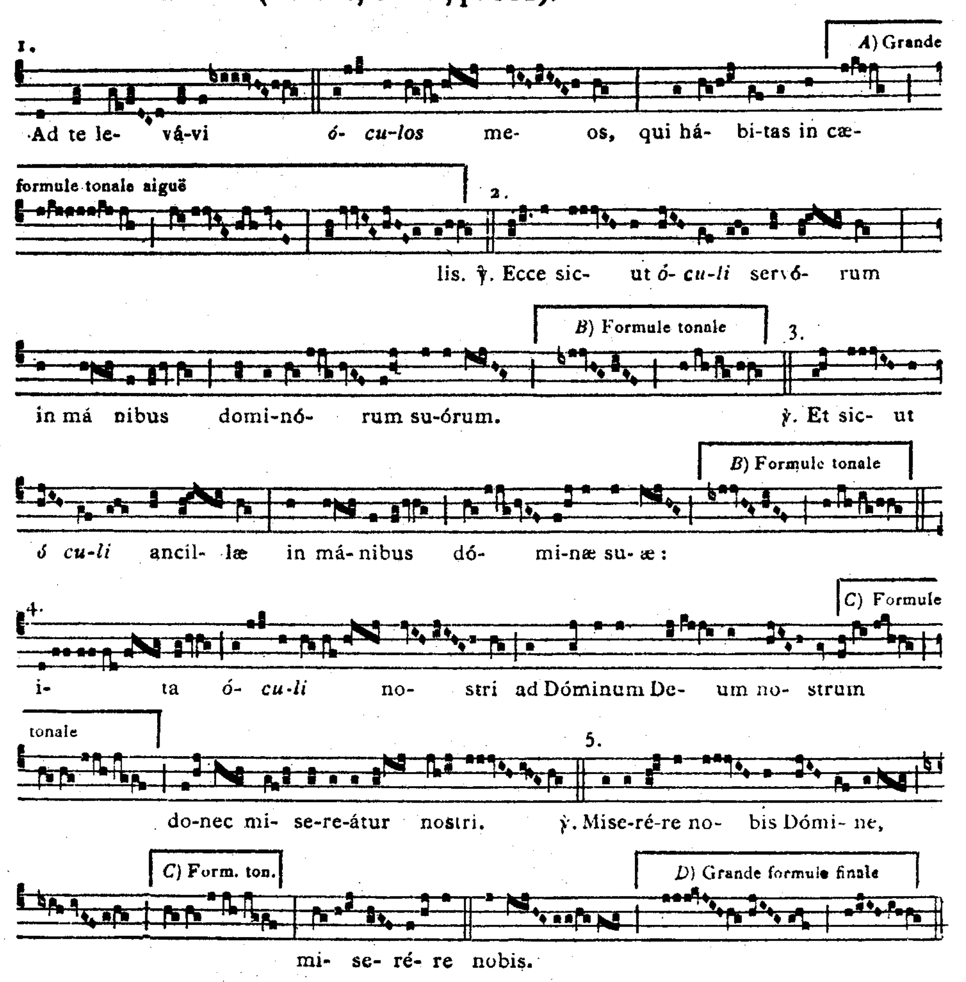
(1) Voir, à propos du mot *timbre*, la note 2, p. 77.

Quant aux *traits*, ils sont construits comme de véritables psaumes, où les versets sont terminés le plus souvent par des formules ornementales tonales.

Chaque verset du trait est divisé, suivant son sens et sa ponctuation, en deux ou trois parties, séparées par des formules suspensives marquant les cadences ; il constitue donc par lui-même une phrase binaire,ou ternaire, avec une ou deux modulations, purement mélodiques, caractérisant les périodes ou membres de phrase.

Dans la formule tonale du trait aussi bien que dans la vocalise jubilatoire de l'*alleluia*, on ne peut méconnaître l'influence de la musique populaire, issue de l'ancien art de la danse : ces formules sont de véritables refrains destinés, comme ceux des chansons, à reposer l'attention de l'auditoire.

Le plus bel exemple de trait qu'on puisse citer, c'est celui du III[e] dimanche de Carême (*L. Gr.*, 2[e] éd., p. 112).



Ce superbe trait, renfermant quatre formules tonales (A, B, C, D) de l'échelle aiguë, est divisé en cinq parties bien distinctes :

1[re] partie : Exposition. — « J'ai levé les yeux vers toi qui habites dans les cieux. »

2[e] et 3[e] partie : Comparaison. — « Ainsi que les yeux des serviteurs sont fixés sur les mains de leurs maîtres. »
« Ainsi que les yeux de la servante sont fixés sur les mains de sa maîtresse. »

4[e] partie : Conclusion. — « De même, nos yeux resteront tournés vers le Seigneur, jusqu'à ce qu'il nous prenne en pitié. »

5[e] partie : Invocation terminale. — « Aie pitié de nous, Seigneur, aie pitié de nous. »

Voyez aussi : *Qui habitat* (*L. Gr.*, 2[e] éd., p. 83), qui présente des formules tonales graves.

Abstraction faite des formules tonales exclusivement ornementales, le trait n'en demeure pas moins, comme l'*alleluia*, d'ordre dramatique, quant au fond de sa mélodie.

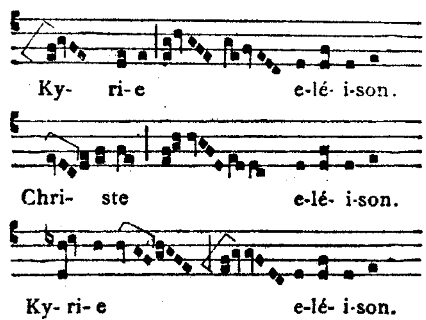
C) Au milieu des ornements plus ou moins compliqués dont la cantilène monodique est surchargée, il n'est pas rare de rencontrer certaines formes mélodiques presque conventionnelles, qui puisent certainement leur origine dans les idées de *symbolisme* communes à tous les arts du moyen âge (1).

Dans le *Kyrie* des messes solennelles, par exemple (*L. Gr.*, 2[e] éd., p. 9*), trois formules mélodiques différentes symbolisent les trois personnes de la Trinité (2).

(*Formule du Père*)
forme mélodique ascendante

(*Formule du Fils*)
forme mélodique descendante

(*Formule du Saint-Esprit*)
forme glorifiante de quinte ascendante, à laquelle viennent s'adjoindre successivement les deux éléments mélodiques des deux autres personnes.



(1) C'est surtout dans la sculpture que les préoccupations symbolistes du moyen âge sont évidentes.

Remarquer, par exemple, le *hibou*, qui symbolise l'aveuglement du peuple juif.

Il est curieux d'observer, dans le même ordre d'idées, que les ornements sculptés, véritable « flore de pierre », se présentent successivement dans l'ordre du développement des végétaux suivant le cours des saisons : au XII[e] siècle, ce sont des bourgeons, des feuilles roulées ; au XIII[e] siècle, des branches, des tiges de rosiers, des « jets » ; au XV[e] siècle, on voit apparaître le chardon.

(2) Le symbolisme trinitaire a subsisté, quant à son emploi, jusqu'au XVIII[e] siècle ; ainsi

Voyez aussi : *trait de la Trinité* (*L. Gr.*, p. [73]), l'un des plus curieux comme symbolisme trinitaire, avec l'appesantissement sur le mot : *solus*, clé de voûte du dogme, qui forme le milieu et le soutien de toute la pièce.

— Ant.: *Adorna thalamum* (*ibid.*, p. 401), sorte de petit drame aux développements symboliques et en trois actes : Sion, Marie, Siméon.

Voyez enfin le *trait : Ad te levavi*, cité plus haut, p. 70.

Outre son harmonieuse ordonnance, cette pièce présente un intérêt tout particulier au point de vue de l'expression symbolique. On remarquera, en effet, que le mot *oculos*, *oculi*, qui s'y rencontre quatre fois, est employé dans deux significations différentes : la première et la quatrième fois dans le sens des yeux de l'âme, la deuxième et la troisième, dans l'acception corporelle ; or, à chacune de ces deux significations correspond une formule mélodique spéciale, de façon que le *motif* musical affecté aux yeux du corps : *oculi servorum*, *oculi ancillæ*, ne puisse être confondu avec le *motif* désignant les yeux de l'esprit : *oculos meos*, *oculi nostri* ; preuve évidente de la préoccupation expressive qui présida à la composition des mélodies grégoriennes.

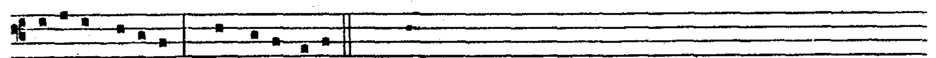
GENRE POPULAIRE

A) LES HYMNES. — B) LES SÉQUENCES

A) Les *hymnes* dont l'usage remonte, dit-on, au VIe siècle, sont des cantiques d'allure populaire et libre, sur des paroles en vers. Leur ligne mélodique, généralement syllabique, ou peut s'en faut, consiste en une phrase unique ou *timbre*(1), répétée autant de fois qu'il y a de couplets dans le texte. Telle est, par exemple, l'hymne célèbre qu'on chante aux vêpres de l'office des *Confesseurs* (Par., p. 642) (2).



Iste Conféssor Dómini coléntes Quem pi-e laudant Pópuli per orbem, Hac di-e lætus



Méru-it be-á-tas Scándere sedes.

Voyez aussi : *Stabat Mater* (*ibid.*, p. 801).
Ut queant laxis (*ibid.*, p. 868, et ci-dessus p. 52).

J.-S. Bach, dans le troisième de ses *Kyrie* pour orgue, le plus admirable de ces trois chefs-d'œuvre, n'a pas craint de suivre la tradition grégorienne, en formant le thème de l'Esprit-Saint d'une combinaison contrapontique des thèmes du Père (ascendant) et du Fils (descendant), exactement comme dans l'exemple ci-dessus. (Voyez Ed. Peters, *Chorals d'orgue*, vol. VII, page 18 et suiv.)

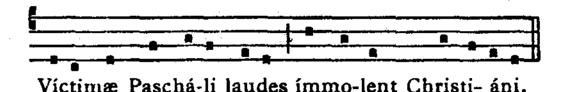
(1) Voir à propos du mot *timbre*, la note 2, p. 77.

(2) Cette hymne fut composée en l'honneur de saint Martin, évêque de Tours.

B) A partir du x[e] siècle, on voit peu à peu le vers rimé remplacer l'ancien nombre prosodique ; par là s'introduit dans la mélodie le rythme cadencé et symétrique, précurseur de l'*Ars mensurabilis*. De ce genre sont les *proses* ou *séquences*, destinées, dit-on, à remplacer les formules jubilatoires des *alleluia*, devenues trop compliquées pour le peuple. Le plus ancien auteur de séquences dont le nom nous ait été conservé est Notker Balbulus, moine de Saint-Gall (840 † 912).

Les *séquences* sont de forme syllabique comme les hymnes, mais elles se composent le plus souvent d'une suite de couplets, dont la musique n'est jamais répétée plus de *deux* fois, soit consécutivement, soit alternativement. Au lieu du timbre unique qui caractérise les hymnes, il y a donc dans les séquences une série de formules mélodiques différentes, chacune de ces formules servant seulement à deux couplets du texte.

La belle séquence de la fête de Pâques (*L. Gr.*, 2[e] éd., p. 217)



est le vrai type du chant religieux populaire médiéval. Elle présente cinq formules mélodiques différentes : la première et la dernière ne se répètent pas ; la seconde se reproduit deux fois consécutivement ; la troisième et la quatrième, deux fois aussi, mais alternativement.

Voyez aussi : *Lauda Sion Salvatorem* (*L. Gr.*, p. 288).
Emicat meridies (*ibid.*, p. [219]).

Ces formes régulièrement mesurées, qui constituent le genre vraiment populaire, en raison de leur parenté indéniable avec les chants profanes destinés aux danses, se remarquent surtout dans les pièces liturgiques qu'on s'accorde à considérer comme plus récentes et plus rapprochées de l'époque des théories mensuralistes.

Malgré la haute antiquité des premières hymnes, le genre populaire semble donc être postérieur aux autres, si toutefois il est permis d'assigner un âge même approximatif aux monodies grégoriennes.

HYPOTHÈSE DU CYCLE GRÉGORIEN

Les trois genres ou, si l'on veut, les trois *états* de la cantilène monodique nous apparaîtraient de la sorte comme les *phases* d'une évolution lente, partie du *syllabisme psalmodique* des pièces *primitives*, pour aboutir au *syllabisme métrique* des pièces *populaires*, en passant par toutes les recherches *décoratives* et *symboliques* des pièces *ornementales*.

Mais la question de savoir si ces trois états sont vraiment apparus *successivement*, dans cet ordre déterminé, est encore très controversée, et de savants travaux sur la date de nos chants liturgiques sembleraient même infirmer cette opinion.

Quoi qu'il en soit, notre hypothèse d'une sorte de *cycle grégorien* n'a rien d'inadmissible. Elle serait même tout à fait conforme à l'évolution du génie humain, laquelle repasse d'ordinaire, après des périodes plus ou moins longues, par un point voisin de son point d'origine, mais jamais par ce point lui-même : telles les orbites planétaires dans leurs révolutions successives à travers l'espace.

LE CARACTÈRE EXPRESSIF DE LA CANTILÈNE MONODIQUE MÉDIÉVALE

On a contesté, nié même, le caractère éminemment *expressif* du chant grégorien, chant admirable entre tous, par son émotion naïve, sincère, et si profondément humaine. Il est cependant hors de doute que les créateurs de la cantilène monodique ont eu la préoccupation de traduire musicalement, dans leur ensemble, sinon dans le détail des mots, les sentiments exprimés par les textes sacrés.

Comment, du reste, pourrait-il en être autrement, alors que, dans tous les autres arts florissant au moyen âge, cette préoccupation expressive est tout à fait flagrante ?

La Musique seule serait donc déshéritée ?

Si les formules mélodiques composées de neumes sont bien, comme nous l'avons démontré, de véritables *mots musicaux*, en tout point comparables aux *mots du langage*, on peut se demander pourquoi ces formules n'auraient pas été appliquées intentionnellement aux paroles du texte.

Si la seule raison d'être de ces *mots musicaux* n'était pas, au contraire, dans les *mots du langage*, l'adjonction de la musique aux paroles serait tout à fait inutile et dénuée d'intérêt. Une pareille anomalie, bien peu probable en vérité, n'eût pas manqué de nuire singulièrement à l'immense propagation du plain-chant, et à sa popularité plusieurs fois séculaire.

Dans notre art musical dramatique contemporain, ne voyons-nous pas les périodes et les phrases mélodiques, assimilables, elles aussi, aux mots et aux membres de phrases parlées, se conformer plus ou moins étroitement au sens des paroles? Ce serait une erreur de croire que cette application de la musique au texte est toute d'invention moderne, et que le chant grégorien, père de notre musique dramatique, est dépourvu de ce caractère expressif, qui fait, au contraire, son principal attrait.

Les arguments qu'on invoque en faveur de cette étrange opinion ne sont pas du reste tout à fait péremptoires.

On cite notamment le texte du chapitre xv du *Micrologue* de Gui d'Arezzo, intitulé : *De commoda componenda modulatione.*

Les paragraphes 3 et 5 de ce chapitre s'étendent longuement sur la façon dont les groupes mélodiques, qui composent les mots musicaux, doivent se correspondre entre eux, comme de véritables *rimes* ou formules symétriques de cadences.

Mais ces rimes ne nuisent pas plus à l'expression des sentiments que les rimes poétiques ne nuisent au sens du vers.

Le paragraphe 11 recommande de proportionner la longueur des neumes à la quantité prosodique des syllabes correspondantes : conseil parfaitement logique et nullement contraire au caractère expressif de la monodie.

Enfin, le paragraphe 12 dit en propres termes que « l'effet du « chant doit chercher à imiter les événements racontés par les pa- « roles ; que les neumes graves doivent être réservés aux circonstances « tristes, les neumes gracieux aux choses tranquilles, les neumes exul- « tants aux idées de prospérité » etc... (1).

Ce texte, contemporain de la floraison du plain-chant, ne pose-t-il pas le principe de l'expression, c'est-à-dire la correspondance entre le sentiment des paroles et le style de la monodie ?

Sans doute, on ne rencontre pas toujours dans la cantilène grégorienne notre adaptation dramatique, toute moderne, de chaque mot important à une formule qui le traduit musicalement. Dans bien des pièces, surtout du genre orné, l'expression résulte de la forme générale, de l'ossature mélodique, de la construction rythmique, plutôt que du dessin lui-même (2). Celui-ci, purement ornemental, n'a qu'un but décoratif, tout à fait comparable aux enluminures et aux arabesques plus ou moins compliquées qui ornent les majuscules des manuscrits médiévaux, et surchargent plus ou moins leurs contours primitifs, sans les faire jamais disparaître complètement.

(1) Micrologue de Gui d'Arezzo, chapitre xv :

§ 11. — *Item ut in unum terminentur partes et distinctiones atque verborum nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis, aut brevis in iongis sit, quia obscœnitatem parit, quod tamen raro opus erit curare.*

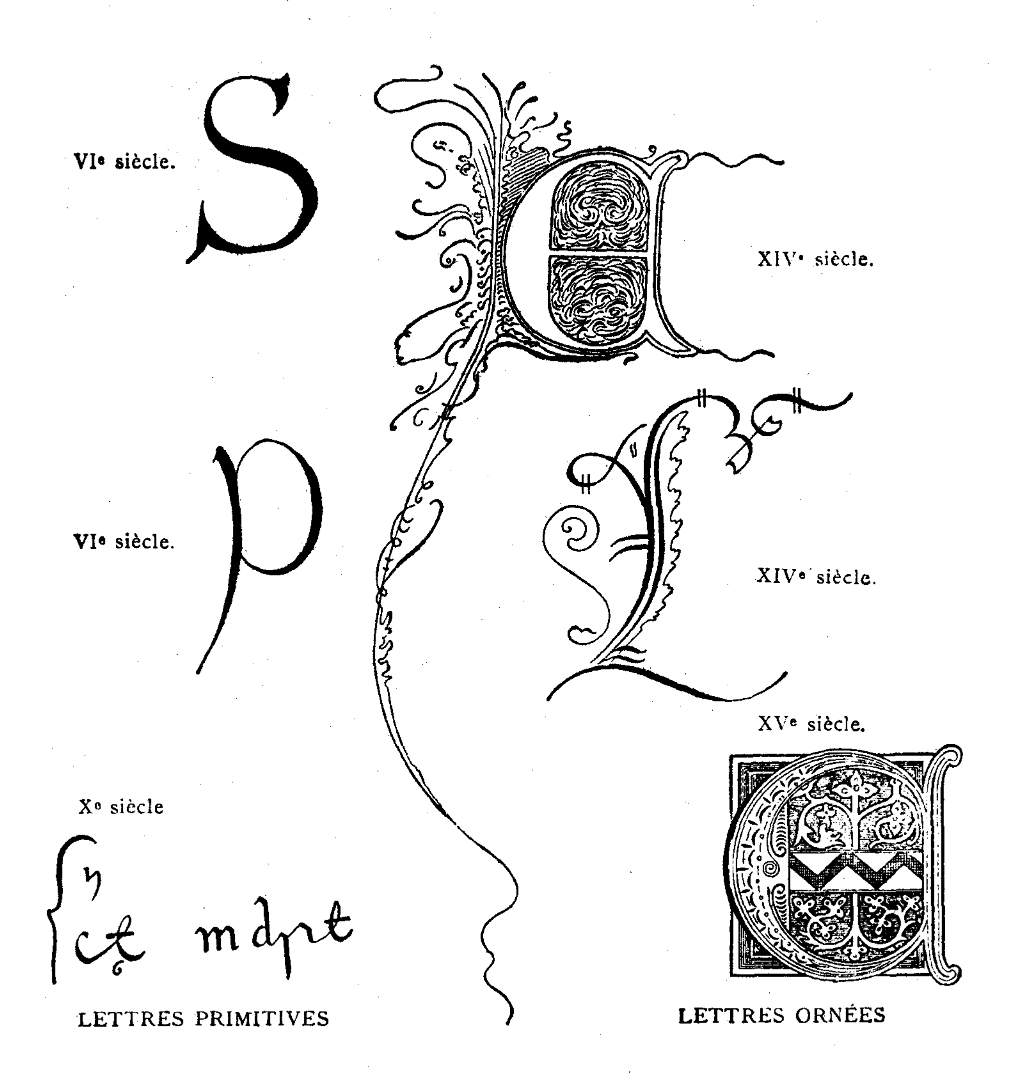
§ 12. — *Item ut rerum eventus sic cantionis imitetur effectus, ut in tristibus rebus graves sint neumæ, in tranquillis rebus jucundæ, in prosperis exsultantes, et rel.*

(2) La grande vocalise purement ornementale que nous rencontrons dans le quintette des *Meistersinger*, de Wagner, empêche-t-elle cette scène d'être expressive et dramatique ?

ÉTATS CORRÉLATIFS DE L'ORNEMENT DANS LA MONODIE ET DANS LA GRAPHIQUE MÉDIÉVALES

Les transformations successives de l'art de la miniature et de l'ornement des documents écrits présentent d'ailleurs un parallélisme des plus curieux et des plus suggestifs, avec les évolutions de la cantilène grégorienne.

Si l'on compare les types graphiques des majuscules, du VIe au XVe siècle, avec les types monodiques correspondants, on retrouve exactement la même progression, comme on peut s'en rendre compte par les spécimens reproduits ci-après.



LETTRES PRIMITIVES — LETTRES ORNÉES

Qui ne reconnaîtrait dans ces lettres des VIe, VIIIe et Xe siècles, le même esprit de simplicité qui règne dans les pièces primitives de plain-chant ?

Ces riches majuscules des XIVe et XVe siècles ne sont-elles pas l'image frappante de nos antiennes ornementales, de nos traits, de nos *alleluia* enfin, avec leur longue vocalise jubilatoire, telle la branche immense qui serpente au-dessous de cet E majuscule, surchargé d'ornements ?

XIIe siècle
(*Rouleau mortuaire de St-Vital.*)



LETTRE SYMBOLIQUE

Quant à cet admirable T initial (1), extrait du Rouleau mortuaire de Saint-Vital (XIIe siècle), et qui représente Satan vomissant deux juifs et porté, comme sur un piédestal, par le Cerbère antique, nul n'oserait dire que ce ne soit là de l'art symbolique et expressif, s'il en fut !

LES TIMBRES

On a soutenu néanmoins que la musique religieuse du moyen âge ne participait pas aux qualités expressives inhérentes à tout l'art de cette époque ; et on veut baser cette assertion sur l'usage des *timbres* (2), ou

(1) Dans la symbolique médiévale, le *tau* (T) était la lettre impure et maudite.

(2) En musique, le mot *timbre* a trois acceptions principales, correspondant toutes trois à une idée d'*inertie*:

a) Le *timbre* d'un son est la qualité particulière qui le différencie d'un autre son émis dans des conditions identiques de durée, d'intensité et d'acuité : le timbre résulte de l'*inertie* de la matière sonore réagissant sur le son émis. (Voir chap. VIII.)

b) Le *timbre* d'un tambour consiste en une cordelette double, tendue sur celle des deux

mélodies-types, que les compositeurs auraient employées indistinctement, et sans souci du sens des paroles, pour des sujets totalement différents.

Il est exact, en effet, qu'un assez grand nombre de textes de la liturgie sont chantés sur la même musique : l'usage de ces timbres est fréquent dans la monodie grégorienne, et cela n'a rien qui puisse surprendre. On ne pouvait trouver des mélodies différentes pour chacune des pièces des innombrables offices ; et, puisque beaucoup de ces offices ont des textes communs, il est naturel que la musique, — assurément moins facile à faire qu'une adaptation de l'Écriture à la fête d'un saint, — ait pu servir à plusieurs textes différents.

Mais si l'on examine attentivement cette appropriation d'une mélodie unique, ou timbre, à des paroles diverses, on constate qu'elle n'a point été faite au hasard, loin de là ! La musique du timbre utilisé est la plupart du temps asservie, non seulement au sens, mais même à l'accent des paroles, et modifiée en conséquence. Il y a changement de musique lorsque les paroles changent de sentiment ou d'accent : tout le principe dramatique est là. Bien plus, l'emploi du même timbre est le plus souvent limité à des textes qui, bien que différents, se réfèrent à un sentiment général identique (1).

On peut s'en rendre compte par l'examen simultané des trois *alleluia* suivants :

A. Conversion de saint Paul (*L. Gr.*, 2e éd., p. 394).

B. Election de saint Barnabé (*ibid.*, p. 478).

C. Commun de plusieurs martyrs (*ibid.*, p. [26]).

C'est bien la même idée de gloire et de splendeur éternelle qui a

peaux qui n'est pas destinée à la percussion. Cette cordelette n'a d'autre but que d'accroître la sonorité de l'instrument, par une réaction due à son *inertie*.

c) Le *timbre* d'une chanson est un dessin mélodique unique, indifférent, *inerte*, qui s'applique indistinctement à tous les couplets de cette chanson, ou même d'autres chansons, qui n'ont aucun rapport, ni comme paroles, ni comme sentiment.

(1) Nous constaterons ultérieurement, dans l'étude de l'Art dramatique de la troisième époque (*troisième livre*), de curieuses manifestations de cette tendance qui entraîne certains auteurs à employer, peut-être inconsciemment, les mêmes formules musicales, comme de véritables *timbres*, pour exprimer des sentiments identiques, dans des œuvres et avec des paroles différentes.

Telle est par exemple la forme caractéristique :

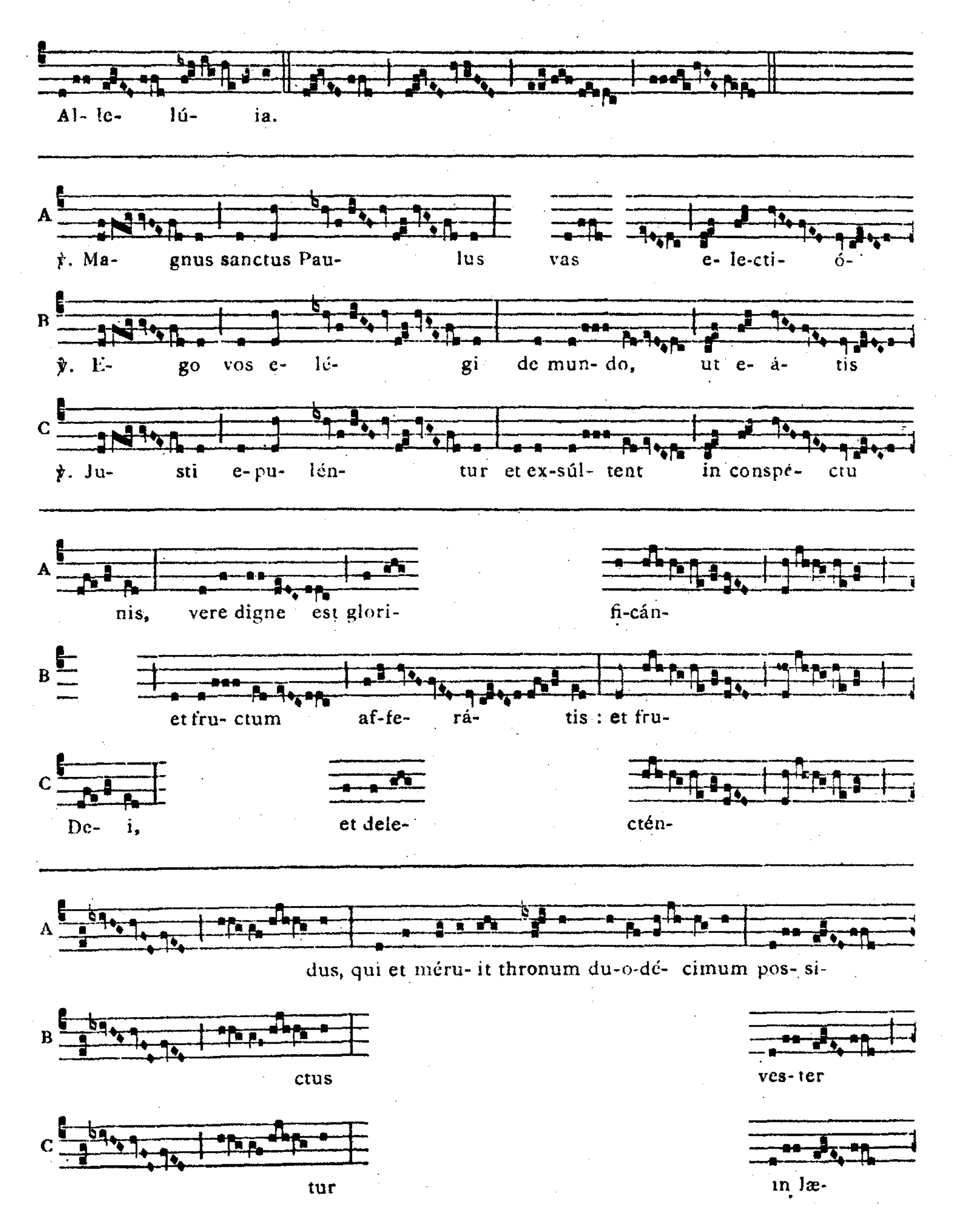


employée par Gluck dans *Alceste*, dans *Armide*, dans *Iphigénie en Tauride*, et toujours appliquée par lui à une idée de plainte ou de douleur.

Le discours musical, à l'aide duquel le musicien exprime ses sentiments, serait-il donc comme un langage réel, avec ses expressions et ses formules, variables suivant les individus, mais constantes pour chacun d'eux ? on serait tenté de le croire.

guidé dans le choix de ce timbre, notablement modifié par l'artiste, suivant le sens des paroles, afin de souligner différemment les mots importants, et de réserver l'interminable vocalise du milieu pour le point culminant de chacun des textes :

Voyez : *A.* — vocalise sur *glorificandus.*
B. — vocalise sur *fructus.*
C. — vocalise sur *delectentur.*





Sans doute, les adaptations d'un même timbre n'ont pas toujours été aussi soigneusement faites ; on en rencontre même qui sont assez défectueuses (1). Tel timbre, composé pour une pièce liturgique spéciale, y est excellent ; appliqué maladroitement à une autre, il est moins bon, mauvais peut-être. Ces cas sont plutôt rares : on doit les déplorer, mais non point en tirer un argument contre le caractère expressif de la cantilène grégorienne.

En dépit de ces fâcheuses exceptions, on ne saurait étendre au timbre liturgique les caractères du timbre dans la chanson populaire, ou dans le vaudeville (2). Celui-ci ne change jamais avec les paroles : c'est une simple formule cadencée et symétrique, invariablement répétée, qui tire son origine de la danse, et n'a pour ainsi dire aucun rapport avec l'expression dramatique d'un sentiment. Le timbre du plain-chant, au contraire, représente dans la musique la *tradition*, cette tradition dont l'influence se retrouve dans toute espèce d'art au moyen âge (3),

(1) On cite souvent, comme exemple de mauvaise adaptation d'un même timbre, le graduel de la messe de mariage (*L. Gr.*, 2e éd p. [126]) et le graduel de la messe des morts (*ibid.* p. [131]).

Ce timbre, qui très certainement a été fait pour les paroles de la messe des morts *Requiem æternam dona eis, Domine...*, est évidemment moins bon pour les paroles de la messe de mariage *Uxor tua sicut vitis abundans...*, mais cette adaptation n'est pas aussi fautive qu'on pourrait le croire. Au point de vue du sentiment général, il n'y a pas entre ces deux circonstances l'incompatibilité qu'on veut bien y voir. Il ne faut pas oublier que l'Eglise n'attache aucune idée de tristesse à la mort, entrée des âmes dans la vie éternelle, comme le mariage représente l'entrée dans la vie d'époux, dans la vie commune terrestre. Quant à ce qui est de la musique elle-même, il y a entre ces deux pièces des différences capitales, motivées par la nécessité de l'expression différente des deux textes.

(2) Ce *timbre* populaire, devenu le *couplet*, a aussi son intérêt : c'est lui, en effet, qui servira, comme nous le verrons plus loin, de transition entre l'état antique de la *danse* et l'art *symphonique* moderne.

(3) La *tradition* impérieuse qui fait mettre, dans toutes les sculptures représentant le jugement dernier, l'enfer à *gauche* et les âmes des justes à *droite*, n'est pas autre chose que le *timbre*.

De même, les *canons* étroits qui règlent minutieusement dans la peinture l'attitude traditionnelle des personnages sacrés.

Ces *traditions*, ces *canons*, — ces *timbres* — empêchent-ils la sculpture et la peinture médiévales d'être *expressives*, et de vivre d'une *vie* intense, infiniment plus humaine que la vie factice et conventionnelle issue des faux principes de la Renaissance ?

comme le fait remarquer fort à propos M. Emile Mâle, dans son si remarquable ouvrage : *L'art religieux du* XIII$_e$ *siècle en France.*

« La tradition écrite, dit-il (p. 3o5), n'est pas tout dans l'Art du « moyen âge ; il faut tenir le plus grand compte de ce qu'on peut appe-« ler la *tradition artistique*...

« Un geste, un regard, une attitude, telle fut la part d'invention de « nos graves artistes. Ils *exprimaient* sobrement, tout en restant fidèles « aux *règles*, l'*émotion* qu'ils ressentaient à la lecture de l'Évangile et des « livres saints. »

N'est-ce point là l'éternelle recherche du « sentiment humain » dans son expression artistique, le « moyen de vie pour l'âme », la préoccupation de « communiquer aux autres nos impressions » ?

Et les créateurs de la cantilène monodique, — comme les peintres et les sculpteurs, — ont-ils fait autre chose que d'*exprimer* sobrement, tout en restant fidèles aux *timbres* traditionnels, leur sincère et naïve *émotion?*



V

LA CHANSON POPULAIRE

Le chant populaire profanè. — Origine des monodies populaires. — Le rythme populaire. Le couplet. — Les trois états successifs du couplet. — Le refrain : son rôle dans la musique symphonique.

LE CHANT POPULAIRE PROFANE

Le principe de tout art est d'ordre religieux : nous avons eu plusieurs fois l'occasion de le rappeler, et c'est pour cette raison notamment que, dans l'étude de la musique rythmo-monodique, nous avons examiné d'abord le chant liturgique, plus ancien assurément que tous les autres, auxquels il a souvent servi de modèle.

Mais le caractère *populaire* de nos cérémonies religieuses devait naturellement réagir sur les formes de la musique d'église ; aussi avons-nous constaté, à propos des séquences, les tendances simplistes du peuple, auxquelles on doit la substitution progressive des formes cadencées et symétriques aux vocalises surchargées des *alleluia* du genre ornemental.

Après avoir étudié ce que nous avons appelé le *genre populaire* dans la cantilène monodique, il pourrait sembler à peine utile de consacrer un chapitre spécial à la *chanson populaire profane* du moyen âge, dont les formes semblent, surtout au début, très analogues à celles du chant liturgique.

Cependant, une raison fort importante justifie cette étude séparée : le chant populaire en effet, malgré ses fréquents emprunts au chant religieux, n'en conserve pas moins une différence de destination caractéristique, et absolument incompatible avec les formes du culte chrétien : la *danse*.

Ainsi que l'observe M. Tiersot, « dans les quelques textes de la pre- « mière période du moyen âge où il est question de chants populaires, « ceux-ci sont, d'une manière constante, présentés comme spécialement « destinés à la danse. » (*Histoire de la chanson populaire en France*, p. 324.) C'est donc à l'ancien art du *rythme* dans le *geste*, reparaissant au

moyen âge sous la forme de *danse* profane, que nous devons la *chanson populaire*, tandis que le chant religieux provient de l'art du rythme parlé, comme nous l'avons dit au chapitre I, p. 28.

En vertu de cette différence primordiale, la chanson populaire, affectée à la danse, continuera dans notre troisième époque de l'histoire musicale à ne se point confondre avec la cantilène liturgique. Car les premières formes de la musique instrumentale, c'est-à-dire symphonique, sont directement issues du chant profane, tandis que le chant sacré sert de point de départ à notre art de l'expression vocale ou dramatique.

ORIGINE DES MONODIES POPULAIRES

Le peuple n'est point créateur, il est au contraire un merveilleux adaptateur.

Que quelques mélodies aient été *composées* par des trouvères ou des troubadours (1) pour la propagation de leurs poèmes, c'est possible, probable même; mais les mélodies primitives vraiment populaires, celles qui ont subsisté à travers les âges, et se chantent encore dans les pays où n'a point pénétré l'ignoble chanson de *café-concert*, sont presque toutes, il est difficile d'en douter, des interprétations de monodies liturgiques. Il est tout naturel, en effet, de penser que le peuple, alors religieux, ne connaissant d'autre musique que celle qu'il entendait dans les églises, profita des éléments réunis dans sa mémoire pour les adapter à ses propres besoins, en les modifiant, en les pétrissant pour ainsi dire à son image, suivant les exigences rythmiques des danses diverses en usage dans les différentes provinces.

Des recherches faites en ce sens ont démontré la vérité de cette assertion (2), qui n'a rien d'anormal, puisque nous retrouvons dans un grand nombre d'airs populaires plus récents (XVIII[e] siècle) des adaptations de simples airs d'opéra ou de ballet. Mais la mélodie populaire, malgré cette origine religieuse, n'en a pas moins gardé son sens spécial, sa signification toute particulière, en raison de la forme que

(1) Au surplus, il n'est nullement démontré que les trouvères et les troubadours aient été des mendiants ou des miséreux comparables à nos chanteurs des rues contemporains. Cette opinion est de jour en jour plus contestée, et il paraît tout à fait probable, au contraire, que beaucoup de ces musiciens ambulants avaient reçu une instruction assez complète.

Quelques-uns, artistes véritablement indépendants, voyageaient pour leur satisfaction personnelle, mais le plus grand nombre circulait pour le compte de certaines personnalités puissantes, dans un but de propagande, d'influence ou d'information plus ou moins politique. Investis de missions de confiance, ces « pauvres hères » de la légende n'étaient assurément pas les premiers venus, et leur rôle, même au point de vue artistique, pourrait fort bien n'avoir point été aussi inconscient qu'on le croit d'ordinaire.

(2) Voir *Chansons populaires du Vivarais*, recueillies par Vincent d'Indy. (Durand et fils éd. — Recherches historiques sur l'origine de la mélodie : *La Pernette* (pages 15-17).

l'influence populaire lui donna pour l'approprier à sa manière d'être, et aux mouvements du corps ordonnés par la *danse*.

LE RYTHME POPULAIRE. — LE COUPLET

D'après ce que nous venons de dire, il ne faut donc point s'étonner si les plus anciens spécimens du chant populaire empruntent leur forme mélodique aux monodies grégoriennes du genre des *alleluia*, traits, etc. ; c'est, en effet, avec ces formes ornementales qu'apparaissent les longues vocalises rythmées, véritables refrains populaires tout désignés pour recevoir une application à des paroles profanes.

Toutefois, deux différences capitales, qui séparent définitivement les deux genres de musique, ne tardent pas à s'établir : le *rythme* et le *couplet*.

A) Dès ses premières apparitions, la chanson populaire est, en effet, caractérisée par la forme spéciale de son *rythme*. Celui-ci prend un aspect cadencé suivant une symétrie plus ou moins régulière : il est plus vulgaire et plus facile à retenir, en raison même de sa périodicité, que les rythmes du chant grégorien, sans cesse modifiés par l'accent des paroles. Visiblement destiné à la danse, il représente pour nous les derniers vestiges de l'ancien art du geste, qui, revenu à une forme plus rudimentaire, a pénétré dans les habitudes du peuple, après avoir été délaissé complètement, en tant qu'art véritable, depuis la décadence des civilisations antiques.

Ce besoin de symétrie grossière ne tarde pas à influer sur la musique elle-même ; il donne bientôt naissance aux théories des mensuralistes (XIIe siècle : *Ars mensurabilis*), auxquelles nous devons la notation proportionnelle, avec ses mille subtilités encore enveloppées de ténèbres, et aussi la pauvreté rythmique des formes mesurées, contre lesquelles on a tant de peine à réagir dans notre époque contemporaine.

B) La périodicité rythmique de la chanson populaire engendre naturellement le *couplet*, ou retour régulier du même dessin mélodique, quel que soit le sens des paroles à exprimer.

Là encore se différencient profondément le chant profane et le chant sacré : tandis que, dans la cantilène grégorienne, le timbre est modifié pour s'adapter le mieux possible au texte, le couplet de la chanson populaire reste invariable. Nous n'y retrouvons même pas les alternances de deux formes différentes, comme dans la séquence, où l'on sent encore la préoccupation expressive d'ordre dramatique. Le thème du couplet est unique, sa forme dépend du nombre des vers et non de leur sens ; tout au plus pourrait-on comparer cette forme à celle des hymnes, différente toutefois par son rythme, qui n'est point destiné à la danse.

A mesure que la date des chansons populaires devient plus récente, l'intention expressive disparaît de plus en plus dans le couplet, qui prend le caractère d'un simple dessin purement instrumental ou symphonique, auquel les paroles viennent se juxtaposer, sans nul souci du sentiment, ni même de l'accentuation.

LES TROIS ÉTATS SUCCESSIFS DU COUPLET

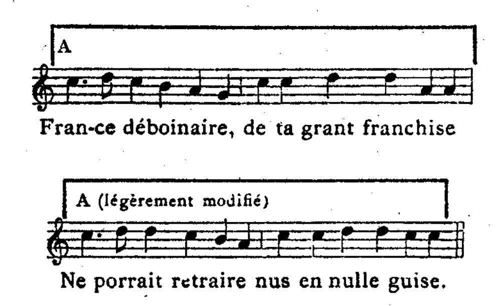
D'après l'intéressant ouvrage de M. Tiersot, que nous avons déjà cité, et auquel sont empruntés tous les exemples qui vont suivre, on peut distinguer dans la forme du couplet trois états successifs différents.

A) Vers le XIe siècle, le couplet est formé par un seul vers, et la mélodie par une période unique correspondante, qui se répète indéfiniment.

De ce genre est le *Lai des Amans*, pièce certainement très ancienne (Tiersot, p. 407) :



Mais le plus souvent, ce vers unique est composé de dix syllabes, et séparé en deux hémistiches égaux par une assonance, comme dans le *Lai d'Aalis*, très probablement postérieur au précédent : la forme musicale consiste toujours en une période unique, à peine modifiée une fois sur deux (Tiersot, p. 408) :



La *Dance de la régine Avrillouse* (Tiersot, p. 42) présente aussi un type mélodique de la même époque : malgré la forme plus compliquée de la poésie (quatre vers égaux sur une rime unique, et un cinquième plus court), cette mélodie consiste aussi en une période unique, dont les quatre répétitions sont interrompues par des formules tonales, comparables aux vocalises qui terminent les phrases des traits, dans le chant grégorien.

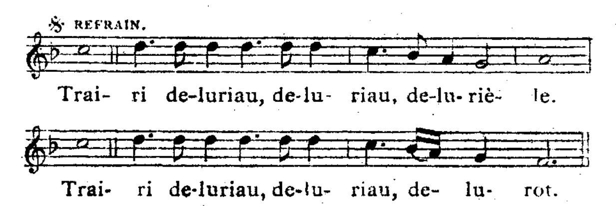
Nous voyons apparaître ici pour la première fois le *refrain* en forme ornée, destiné à être repris et dansé par le peuple :



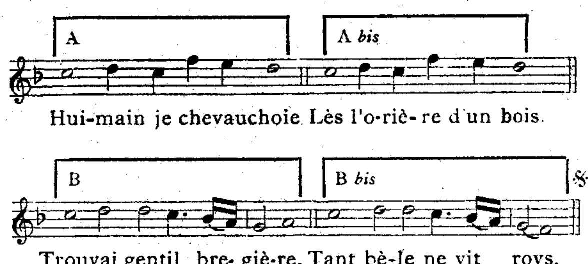
B) Dès le XIIe siècle, le couplet d'un seul vers a disparu : sa forme la plus usuelle est faite de deux vers égaux, et comporte par conséquent deux périodes mélodiques différentes, généralement suivies d'un refrain (1). Tel est, par exemple, le *Fabliau d'Aucassin et Nicoléte* (Tiersot, p. 409) dont le refrain n'est qu'une simple formule finale :



Dans les pièces de la même époque où le couplet se compose de quatre vers, chacune des deux périodes mélodiques est répétée, comme dans le *Jeu de Robin et Marion* (Tiersot, p. 153) ; le refrain qui encadre cette mélodie est tiré de la seconde période : ses paroles consistent en une série d'onomatopées bizarres et dépourvues de toute espèce de signification, comme presque tous les refrains des chansons de cette époque :



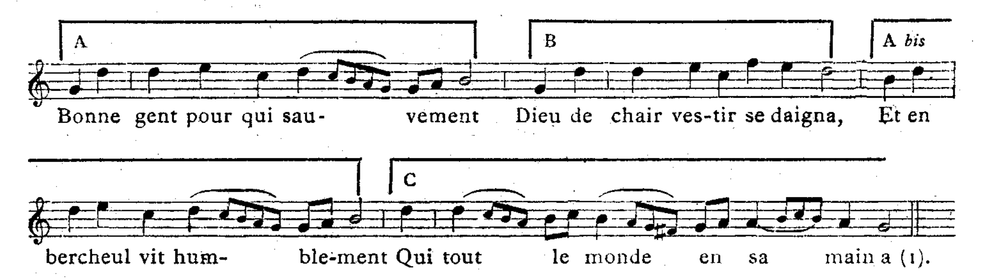
(1) Quelquefois, mais rarement, le couplet de la chanson de cette époque est fait de trois vers cette disposition ne modifie pas la forme mélodique.



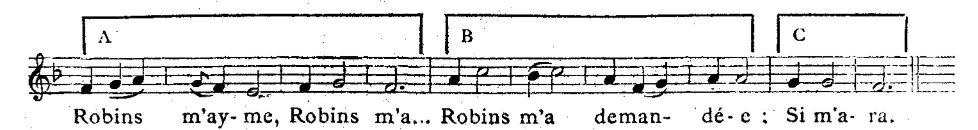
C) Ce couplet de quatre vers devient de plus en plus fréquent, et reste, à partir des XIIIe et XIVe siècles, la forme type du chant populaire, généralement sans refrain ; il donne naissance alors à deux espèces de mélodies :

1°, une forme binaire, c'est-à-dire à deux périodes, composées chacune de deux vers, forme qui diffère peu de la précédente ;

2°, une forme ternaire, c'est-à-dire à trois périodes, dont une, la première de préférence, est répétée deux fois. L'*Épître farcie* pour la fête du jour de l'an (Tiersot, p. 403) rentre dans cette dernière catégorie :



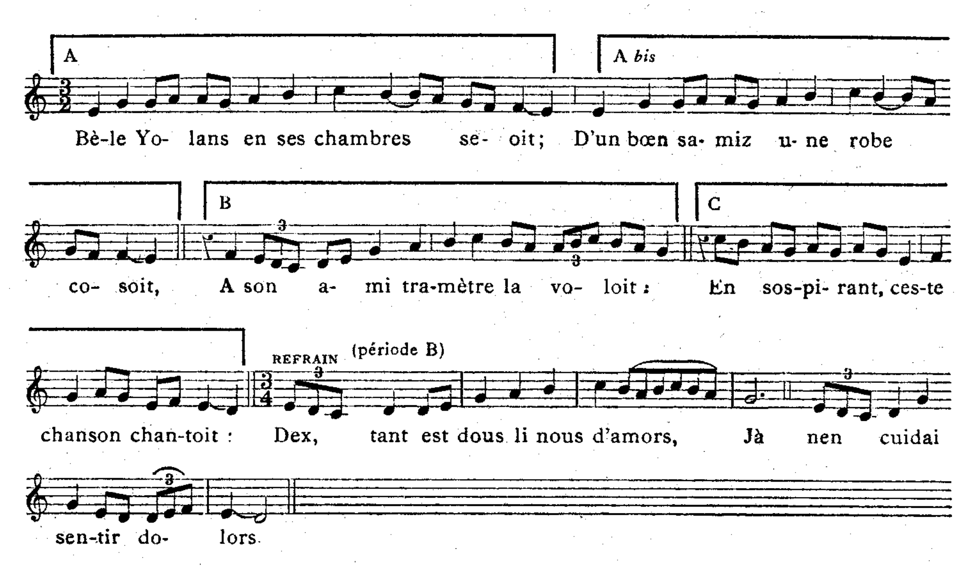
Quelquefois, les trois périodes de la mélodie ternaire sont enchaînées sans aucune répétition. La chanson *Robins m'ayme*, par exemple, dont l'auteur est Adam de la Halle (Tiersot, p. 511), peut se décomposer en deux périodes différentes mais d'égale longueur, suivies d'une troisième beaucoup plus courte :



On trouve aussi, vers la même époque, des chansons avec refrain : celui-ci est fait, le plus souvent, avec l'une ou l'autre des périodes du couplet, comme nous l'avons vu déjà dans des pièces plus anciennes (voir le *Jeu de Robin et Marion* ci-dessus, p. 87).

(1) Comme types de l'ancienne chanson populaire française à quatre vers sans refrain, on peut citer encore celle du *Roy Loys* et celle de *Jean Renaud*, bien connues l'une et l'autre, et aussi curieuses par leur texte que par leur mélodie.

Voici un exemple intéressant de mélodie ternaire, avec répétition de la première période, et refrain tiré de la seconde : la *Bèle Yolans* (Tiersot, p. 414) :



Les chansons relativement plus récentes, dont les couplets sont faits de *six* ou *huit* vers, n'ont point donné naissance à des formes mélodiques différentes : elles sont toutes *ternaires*, et semblables par conséquent à l'un ou à l'autre des types que nous venons d'examiner.

En résumé, les trois états successifs du couplet peuvent se ramener aux trois types primaire, binaire, ternaire, dont nous avons étudié la forme à propos de la phrase mélodique. (Voir chap. II, p. 41 et suiv.)

Il semblerait qu'en raison de son adaptation à la danse, la construction de la mélodie populaire du moyen âge ait dû être toujours soumise à la carrure, ou division symétrique des mesures en 4, et en multiples de 4. Bien au contraire, cette forme carrée qu'on croit souvent populaire, alors qu'elle est seulement vulgaire, était à peu près inconnue avant le XVIIe siècle : elle est donc postérieure à la Renaissance, et doit certainement une grande partie de son succès au mauvais goût prétentieux de toute cette époque (1).

(1) La forme carrée est contemporaine de la barre de mesure, de la basse continue, et de la forme irrégulière de la gamme mineure, dite improprement « gamme harmonique ». (Voir. ch. VI, p. 101 et suiv.)

Bien que toutes ces innovations, plus ou moins regrettables, datent seulement du XVIIe siècle, elles sont dues très certainement à l'esprit de la Renaissance (XVIe siècle), dont les tendances pleines de prétention et de vaine personnalité firent subir au développement de tous les arts un arrêt dont nous souffrons encore.

L'art musical, nous l'avons déjà constaté, n'échappe jamais aux évolutions — bonnes ou mauvaises — qui se succèdent dans les arts plastiques (architecture, sculpture, peinture).

LE REFRAIN
SON RÔLE DANS LA MUSIQUE SYMPHONIQUE

Quant au refrain, il est à peu près impossible de lui assigner des formes déterminées. On a vu par les exemples précédents que son adjonction au couplet est faite le plus souvent sans la moindre préoccupation de correspondance poétique, ou même musicale. C'est un simple cri, une vocalise, une onomatopée, ou bien quelques paroles sans suite, que le peuple répète en dansant, sans chercher à comprendre.

Le refrain offrirait donc par lui-même peu d'intérêt, s'il n'avait eu plus tard un rôle important dans la genèse de certaines formes musicales de la troisième époque.

On verra notamment, à propos du *rondeau*, comment cette forme instrumentale, éminemment française, a son origine dans l'alternance régulière du couplet et du refrain.

Qui ne reconnaîtrait également dans l'apparition traditionnelle du *tutti* après le *solo*, cette vieille coutume du peuple, reprenant le refrain après le couplet du chanteur ?

Ainsi se vérifie de plus en plus cette espèce de filiation, qui rattache nos formes symphoniques contemporaines aux anciens arts du rythme dans le geste, par l'intermédiaire des danses et chansons populaires du moyen âge.

Toutefois il n'en reçoit généralement le contre-coup qu'après un temps plus ou moins long. Ainsi s'explique cette différence équivalant à un siècle environ, entre la Renaissance proprement dite (XVIe siècle) et ce que nous pourrions appeler la *Renaissance musicale* (XVIIe siècle. Voir chap. XII).



VI

L'HARMONIE

L'ACCORD

Notions générales. — Origine de l'harmonie : Diaphonie ; déchant ; contrepoint ; polyphonie. — L'Accord. — Notions d'acoustique. — Résonnance supérieure : accord majeur — Résonnance inférieure : accord mineur. — Les deux aspects de l'Accord. — Les deux aspects de la gamme ; les modes. — Genèse de la gamme. — Les rapports simples. — Rôle respectif de l'harmonique 3 (quinte) et de l'harmonique 5 (tierce) dans la genèse de la gamme. — Le cycle des quintes.

NOTIONS GÉNÉRALES

On appelle *Harmonie* l'émission simultanée de plusieurs mélodies différentes.

Cette émission simultanée donne naissance à des combinaisons de sons auxquelles les traités d'harmonie ont donné le nom d'*accords*.

La Musique étant un art de *mouvement* et de *succession*, les accords, en tant que combinaisons de sons, n'apparaissent que par l'effet d'un *arrêt* dans le mouvement des parties *mélodiques*, dont ils sont composés *nécessairement*.

Musicalement, *les accords* n'existent pas, et l'harmonie n'est pas la *science des accords*.

L'étude des accords *pour eux-mêmes* est, au point de vue musical, une erreur esthétique absolue, car l'harmonie provient de la mélodie, et ne doit jamais en être séparée dans son application.

La notation représente la *succession* (mélodie) dans le sens *horizontal*, et la *simultanéité* (harmonie) dans le sens *vertical*.

Les phénomènes musicaux doivent toujours être envisagés, graphiquement, dans le sens *horizontal* (système de la *mélodie* simultanée) et non dans le sens *vertical*, comme le fait la science *harmonique*, telle qu'elle est enseignée de nos jours.

ORIGINE DE L'HARMONIE

DIAPHONIE ; DÉCHANT ; CONTREPOINT ; POLYPHONIE

En raison de la structure de leurs organes vocaux, les enfants et les femmes chantent d'ordinaire à l'octave aiguë, par rapport aux voix d'hommes.

Une cantilène monodique, exécutée par une collectivité d'individus d'âge et de sexe différents, ne constitue point, comme on le dit communément, un *chant à l'unisson*, mais une véritable *succession d'octaves*.

Cette disposition, due à une cause physiologique, est dépourvue de tout caractère *harmonique*, car elle présente un redoublement de la *même mélodie* et non des *mélodies différentes exécutées simultanément*.

Le peuple associé, comme on l'a vu, au chant liturgique depuis les premiers siècles de l'Église chrétienne,chanta donc à l'origine en *octaves*.

Toutefois, certaines voix peu exercées, atteignant difficilement les notes trop aiguës ou trop graves pour elles, leur substituèrent instinctivement dans la mélodie des sons intermédiaires plus accessibles.

Ainsi qu'il arrive encore de nos jours dans les campagnes, chacun dut s'efforcer de faire une sorte d'accommodation individuelle de la cantilène grégorienne à ses moyens vocaux : les uns suivant rigoureusement la mélodie des chantres, d'autres la doublant à l'octave, d'aucuns enfin hésitant entre les deux, en raison des limites étroites de leur voix, et créant ainsi une sorte de partie nouvelle, qui formait avec le chant principal un ensemble parfois heureux, barbare le plus souvent.

C'est sans doute en observant cet état de choses que, dès le x[e] siècle, certains musiciens reconnurent l'utilité de déterminer et d'écrire ces parties intermédiaires, en réglementant leur juxtaposition avec la mélodie principale.

Il en résulta d'abord cette sorte d'accompagnement parallèle en quartes et quintes — rarement en tierces — qu'on nomma *diaphonie* ou *organum* (voir chap. x). A vrai dire, ces premiers essais de mélodies simultanées sont d'un effet assez médiocre.

Les progrès de la *diaphonie*, pendant plus de trois siècles, semblent avoir été à peu près nuls ; car des exemples du xiii[e] siècle, qui nous ont été conservés, présentent encore des agglomérations de sons tout à fait inacceptables pour notre entendement moderne (voir chap. x).

Le goût de l'ornementation, très développé à partir de cette époque, fit bonne justice de la *diaphonie* barbare et servile, et lui substitua petit à petit une forme nouvelle plus libre et plus artistique, qu'on peut considérer comme la première manifestation caractérisée de l'*harmonie*.

Autour du chant principal (*cantus firmus*) que les voix de la foule *tenaient*

(d'où le nom de *teneur* — en bas latin : *tenor*), des chantres exercés improvisaient des sortes de broderies, en forme dialoguée, qu'on appela *déchant* ou *chant sur le livre.*

Plus tard, ces improvisations libres revêtirent des formes déterminées qu'on figura par des *points* diversement placés *contre* ceux qui représentaient la mélodie principale.

Le *contrepoint* se perfectionna fort lentement ; jusqu'au XVe siècle, ce n'est encore qu'un art assez rudimentaire. Il fallut l'habileté géniale des maîtres du XVIe siècle pour l'élever jusqu'aux formes si expressives de la musique *polyphonique.*

Depuis, par suite de la recherche et du raffinement exagérés introduits dans l'écriture contrapontique, cette forme est tombée en désuétude ; mais l'usage de faire entendre simultanément plusieurs parties vocales ou instrumentales différentes n'en a pas moins subsisté, et tout porte à croire qu'il est entré dans notre art musical d'une manière définitive.

Cet usage, relativement récent, comme on peut le voir par ce rapide exposé de ses origines, a enrichi la musique contemporaine d'un élément nouveau, considéré aujourd'hui comme très important : l'*harmonie.*

L'*harmonie* résulte donc de la superposition de deux ou de plusieurs mélodies différentes.

C'est seulement vers le XVIIe siècle, plus de quatre cents ans après les premiers essais de juxtapositions mélodiques, que des théoriciens commencèrent à discerner et à dégager de la polyphonie le véritable *principe générateur de l'harmonie*, c'est-à-dire *l'Accord.*

L'ACCORD

L'*Accord* consiste dans l'émission simultanée de plusieurs sons différents, dont les rapports d'intonation sont déterminés par la *résonnance naturelle* des corps sonores.

L'Accord étant le *principe* générateur de l'harmonie ne saurait en être le *but.*

Les combinaisons appelées *accords* dans les traités d'harmonie ne constituent pas davantage un *but*, puisqu'elles n'ont pas d'existence réelle : ce sont des *moyens* harmoniques, artificiels le plus souvent.

IL N'Y A, EN MUSIQUE, QU'UN SEUL ACCORD.

L'étude de la mélodie nous a déjà révélé l'existence de *relations d'intonation*, de *rapports* ou *intervalles* perçus par notre oreille, en vertu d'une faculté réflexe, développée par l'éducation musicale.

Il s'établit en effet dans notre entendement, entre les notes consécutives d'une mélodie isolée, une perpétuelle comparaison, laquelle

s'applique également aux notes simultanées de deux ou de plusieurs mélodies concomitantes.

Les rapports des sons entre eux se manifestent donc à la fois *mélodiquement* et *harmoniquement*.

Dans ce travail inconscient de comparaison et de classement, chaque note prend, en raison de ses rapports avec les autres, une *valeur* à laquelle elle doit sa signification et son effet esthétiques.

Aussi bien dans les rapports *mélodiques* que dans les rapports *harmoniques*, cette valeur peut être *absolue* ou *relative*.

Une note dont nous apprécions la valeur *absolue* est dite *prime* (*prima ratio*), parce qu'elle constitue un *point de départ* auquel nous *rapportons* les autres notes pour juger de leur valeur (1).

Une note dont nous n'apprécions la valeur que *par rapport à une autre* est dite *dérivée* (seconde, tierce, quinte, etc.).

On nomme *intervalle* le *rapport* existant entre les *intonations* de deux sons.

L'*intonation* de chaque son varie suivant le *nombre* des *vibrations* sonores qui le constituent.

NOTIONS D'ACOUSTIQUE

Les lois qui régissent les *rapports des sons*, c'est-à-dire les rapports des *vibrations*, sont du domaine de la science, et plus spécialement de l'*acoustique*.

L'étude des mouvements vibratoires est une des branches les plus vastes et les plus fécondes de la physique : ce n'est point ici le lieu de l'entreprendre. Il est toutefois utile d'exposer brièvement ce qui concerne les vibrations *sonores*.

Tout corps possède à des degrés différents la propriété de *vibrer*, c'est-à-dire que ses molécules constitutives, écartées par une cause extérieure quelconque de leur point d'équilibre naturel, tendent à y revenir par une série d'*oscillations* de plus en plus petites de part et d'autre de ce point.

Ces *oscillations* ou *vibrations* sont tout à fait comparables au mouvement d'un pendule qu'on éloigne avec la main de sa position verticale, pour l'abandonner ensuite à lui-même.

Les vibrations sonores se propageant à travers un milieu élastique (l'air, généralement) viennent frapper notre oreille et constituent le *son*.

(1) Le qualificatif de *prime*, avec cette signification, est emprunté à Hugo Riemann (*Harmonie simplifiée*, trad. française, p. 2).

On utilise pour la production des sons *musicaux*, soit des *corps solides* (métaux, bois, tissus animaux) mis en vibration par la *percussion* (timbales, piano), par le *frottement* (instruments à archet) ou par le *pincement* (harpes, guitares), — soit une *colonne d'air* limitée à l'intérieur d'un tuyau rigide (instruments à vent, orgue).

Dans cette dernière catégorie d'instruments, en effet, ce n'est point, comme on le croit souvent, le *tuyau* qui vibre, mais la *colonne d'air*. Celle-ci se comporte sensiblement comme une *corde* tendue entre deux points fixes.

On conçoit que la mise en vibration de cette sorte de *corde aérienne* ne puisse s'opérer à l'aide des procédés employés pour les corps solides : on l'obtient par le *souffle*, humain ou artificiel, sous certaines conditions de tension et d'émission.

Les modes de production du son varient donc suivant la nature du corps vibrant, mais les phénomènes sonores restent identiques.

Le nombre des vibrations qu'un corps peut exécuter dans un espace de temps déterminé est en *rapport direct* et rigoureusement *constant* avec l'acuité du son qui en résulte. Ainsi, au nombre de 435 vibrations à la seconde, par exemple, correspondra toujours un son identique : le *la* du diapason normal, quelles que soient d'ailleurs la matière vibrante et l'intensité d'émission.

Tout corps sonore peut faire entendre une infinité de sons d'acuité différente, sans qu'il soit nécessaire d'apporter un changement dans ses dimensions, sa tension, sa température, sa densité, etc...

Tant qu'aucune de ces conditions n'est modifiée, un corps qui vibre isolément et dans toute son étendue fait entendre un son invariable, *le plus grave* de tous ceux qu'il soit susceptible d'émettre.

Ce son donne naissance à tous les autres plus aigus, et détermine leur intonation relative, en vertu des lois immuables sur lesquelles repose tout notre système harmonique, comme on va le voir par les deux expériences suivantes.

RÉSONNANCE SUPÉRIEURE. — ACCORD MAJEUR

Supposons, par exemple, que le son le plus grave émis par une corde convenablement tendue soit l'*ut* :

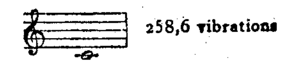
 129,3 vibrations

cette corde, en exécutant dans toute sa longueur un nombre déterminé de vibrations par seconde, présente entre ses deux extrémités une

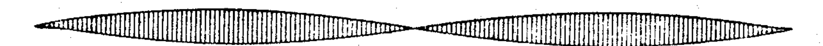
sorte de renflement qu'on peut, en l'exagérant, figurer approximativement de cette façon-ci :



Il suffit de la toucher, même très légèrement, au *milieu* de sa longueur, pour déterminer immédiatement des vibrations partielles dans chacune de ses moitiés, de part et d'autre du point touché. Ce phénomène, bien connu de ceux qui jouent de la harpe ou d'un instrument à archet, a pour effet de *doubler* le nombre des vibrations et d'élever le son émis d'*une octave :*



la corde prend alors cet aspect-ci :



et elle continue de vibrer à l'octave aiguë, même après qu'on a cessé de la toucher au milieu (1).

Pareille opération peut se faire aussi en touchant la corde au *tiers* de sa longueur :



(1) On ne saurait trop insister sur le caractère essentiellement *naturel* des phénomènes de la résonnance harmonique dont il est question ici.

Les corps sonores ont une véritable *prédisposition* à vibrer *de préférence* dans leurs *parties aliquotes* les plus simples ($\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, etc.) et à faire entendre leurs *harmoniques* consonnants (octave, quinte, etc.).

La plupart des instruments à vent ne produisent même que des sons harmoniques. L'orgue seul utilise les sons fondamentaux ; encore l'émission de ces sons présente-t-elle parfois, dans les registres graves, de véritables difficultés pour les constructeurs.

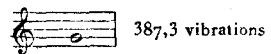
Quant aux cordes, leur *propension* à vibrer *partiellement* est presque aussi manifeste. On vient de voir que le nombre des vibrations de l'octave supérieure, par rapport au son pris comme point de départ, est *rigoureusement égal au double.* Il semblerait logique que le phénomène de l'octave harmonique ne puisse se réaliser sur une corde tendue que par l'effet de sa division en *deux parties rigoureusement égales.* L'expérience démontre au contraire que cette division peut supporter un écart considérable, sans modifier le son produit.

Qui oserait en effet qualifier d'*exacte* (au sens mathématique du mot) l'opération qui consiste à toucher une corde dans sa région moyenne avec l'épaisseur de la main, comme le font les harpistes, ou avec la largeur du doigt, comme le font les violonistes, pour faire entendre l'octave harmonique ?

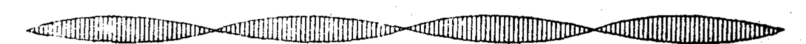
La justesse des sons ainsi émis, en quelque sorte *automatiquement,* provient donc, à n'en pas douter, d'un phénomène *naturel,* indépendamment de la difficulté, ou même de l'impossibilité qu'on éprouve à produire les harmoniques plus élevés, au delà d'une certaine limite variable suivant les instruments.

Cette sorte d'émission automatique étant impraticable également pour les harmoniques *inférieurs,* on a cru pouvoir contester leur caractère *naturel*, leur existence, et même la légitimité des déductions relatives à ce qu'on est convenu d'appeler la *résonance inférieure.* La lecture de ce qui suit (p. 98 et suiv.) suffira, croyons-nous, à montrer la valeur de cette objection.

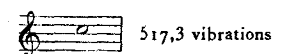
le nombre des vibrations est *triplé ;* la corde sonne à la *quinte* au-dessus :



au *quart* de sa longueur :



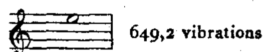
le nombre des vibrations est *quadruplé ;* la corde sonne à la *double octave :*



au *cinquième* de sa longueur :



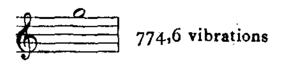
le nombre des vibrations est *quintuplé ;* la corde sonne à la *tierce majeure :*



au *sixième* de sa longueur :

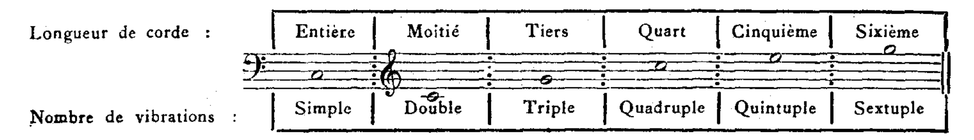


le nombre des vibrations est *sextuplé ;* la corde sonne à l'*octave au-dessus de la quinte :*



Chacun de ces sons différents continue, comme la première octave, à se faire entendre *naturellement*, tant que la corde vibre : c'est là le phénomène connu sous le nom de *résonnance harmonique supérieure*.

Les six premiers sons ainsi obtenus forment, par rapport au son générateur, les intervalles d'*octave*, *quinte*, *double octave*, *tierce majeure*, *octave de la quinte :*



En supprimant les redoublements, ils se réduisent à trois :



dont l'émission simultanée constitue l'harmonie désignée communément sous le nom d'*accord parfait majeur*.

RÉSONNANCE INFÉRIEURE. — ACCORD MINEUR

Choisissons maintenant une corde telle que la *sixième* partie de sa longueur totale produise un son déterminé : par exemple, le *mi aigu*,

649,2 vibrations

qui caractérise l'accord *majeur* engendré par l'expérience précédente. Il sufnt, nous l'avons vu, de toucher légèrement la corde au point convenable, pour déterminer le nombre de vibrations partielles correspondant à ce *mi*, que nous allons prendre pour *point de départ*, sans nous préoccuper du reste de la corde, figuré ici en pointillé (1) :



(1) Dans cette seconde expérience, nous avons considéré la fraction de corde prise pour point de départ comme égale à $\frac{1}{6}$, afin de fixer les idées, et de rendre notre démonstration plus accessible aux esprits peu familiarisés avec les raisonnements mathématiques. Il convient toutefois d'observer que cette expérience n'est pas entièrement réalisable dans les conditions énoncées ci-dessus.

Pour obtenir la résonnance *naturelle*, en effet, il est nécessaire que la partie vibrante de la corde soit en même temps *partie aliquote*, c'est-à-dire égale à $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$ etc,... $\frac{1}{n}$.

Le cas se vérifie lorqu'on *double* la longueur prise comme unité :

$$\frac{1}{6}+\frac{1}{6}=\frac{2}{6}=\frac{1}{3}, \text{ partie aliquote,}$$

et lorsqu'on la *triple* :

$$\frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}=\frac{3}{6}=\frac{1}{2}, \text{ partie aliquote ;}$$

mais il ne se vérifie plus lorsqu'on la *quadruple :*

$$\frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}=\frac{4}{6}=\frac{2}{3}, \text{ irréductible,}$$

ou lorsqu'on la *quintuple :*

$$\frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}+\frac{1}{6}=\frac{5}{6}, \text{ irréductible.}$$

Dans ces deux derniers cas, les harmoniques *inférieurs* ne peuvent donc se produire *naturellement*, en touchant légèrement la corde au point convenable. C'est pour cette raison qu'en choisissant la longueur $\frac{1}{6}$ pour point de départ, nous ne nous sommes pas préoccupés du reste de la corde.

Mais il ne faudrait pas en conclure que cette seconde expérience a été faite pour les besoins de la cause, et ne repose pas sur des faits réels.

Qu'on veuille bien prendre une corde 10 fois plus longue, et choisir pour point de départ une fraction égale à $\frac{1}{60}$, c'est-à-dire une longueur égale à celle que nous avons choisie : on constatera que le phénomène de la *résonnance inférieure* se vérifie pratiquement et *naturellement* sur toute l'étendue de la corde.

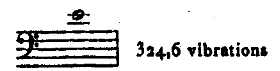
En effet, chaque longueur correspondant è un son de l'accord mineur est en même temps *partie aliquote* de la corde, savoir :

le *mi*, prime. . . . . . $= \frac{1}{60}$
le *mi*, octave grave . . . . $= \frac{2}{60} = \frac{1}{30}$
le *la*, quinte grave. . . . . . $= \frac{3}{60} = \frac{1}{20}$
le *mi*, double octave grave . . $= \frac{4}{60} = \frac{1}{15}$
l'*ut*, tierce majeure grave . . . $= \frac{5}{60} = \frac{1}{12}$
le *la*, octave de la quinte grave $= \frac{6}{60} = \frac{1}{10}$

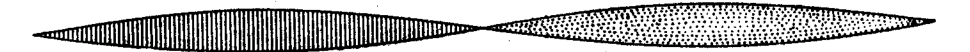
En *doublant* la longueur de la partie vibrante,



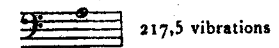
on diminuera de *moitié* le nombre des vibrations, et le son émis baissera d'*une octave :*



En *triplant* cette longueur,



le nombre des vibrations s'abaissera au *tiers*, et le son, à la *quinte grave*.



En *quadruplant* la longueur,



le nombre des vibrations sera du *quart;* le son sera la *double octave grave :*

162,3 vibrations

En *quintuplant* la longueur,



le nombre des vibrations sera du *cinquième;* le son sera la *tierce majeure grave :*

129,3 vibrations

Enfin, en *sextuplant* la longueur de corde prise comme point de départ,



le nombre des vibrations, réduit au *sixième* du premier nombre, correspondra, au grave, à l'*octave de la quinte*.

108,7 vibrations

Dans cette seconde expérience, on obtiendra donc, successivement, des sons de plus en plus graves, présentant entre eux les mêmes intervalles que ceux de l'expérience précédente, mais en sens inverse : *octave*, *quinte*, *double octave*, *tierce majeure*, *octave de la quinte.*

C'est le phénomène de la *résonnance harmonique inférieure.*

Longueur de corde :	Simple	Double	Triple	Quadruple	Quintuple	Sextuple
Nombre de vibrations :	Entier	Moitié	Tiers	Quart	Cinquième	Sixième

Ces six sons se réduisent aussi à trois :



lesquels, entendus simultanément, produisent l'harmonie connue sous le nom d'*accord parfait mineur.*

LES DEUX ASPECTS DE L'ACCORD

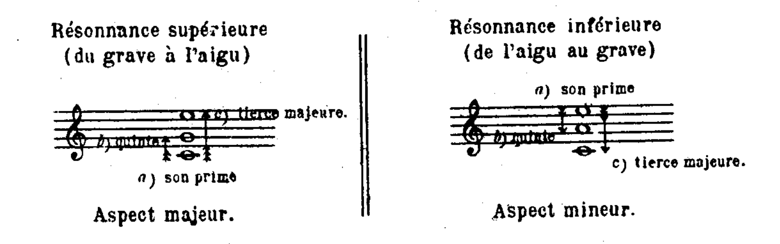
Il y a donc symétrie complète entre les deux résonnances harmoniques qui fournissent les intervalles constitutifs de l'*Accord.*

Ces intervalles, nous l'avons constaté, sont toujours les mêmes : *quinte, tierce majeure.*

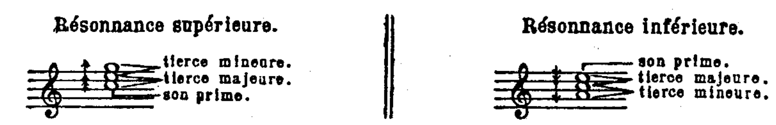
L'*Accord*, résultant de leur combinaison, est donc *unique* en principe, ainsi que nous en avons émis l'affirmation (page 93), puisqu'il est toujours composé des mêmes éléments ; il se présente toutefois sous *deux aspects* différents, suivant qu'il est engendré par la résonnance *supérieure* ou par la résonnance *inférieure.*

Dans le premier cas, les intervalles se produisent du *grave à l'aigu :* le son *prime*, auquel nous rapportons les autres, est le plus *grave* des trois ; l'accord est dit *majeur.*

Dans le second cas, les intervalles se produisent de l'*aigu au grave :* le son *prime* est le plus *aigu* des trois ; l'accord est dit *mineur.*



Lorsqu'on rapproche ses notes constitutives, l'Accord présente une superposition d'intervalles de tierces *majeure* et *mineure :*



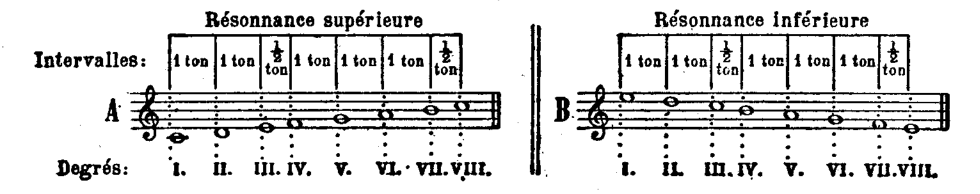
il est toujours composé des mêmes éléments ; seul, l'ordre de superposition détermine la différence entre ses deux aspects.

La prépondérance attribuée par les harmonistes à la note grave (1) a fait généralement considérer la plus grave des deux tierces comme caractéristique de l'accord : de là les dénominations de *majeur* et *mineur* appliquées indistinctement aux accords parfaits, aux gammes ou aux modes. Ces dénominations sont peu justifiées, puisque, dans l'accord dit *mineur*, — lequel n'est nullement *plus petit* que l'autre, — la note principale ou *prime* est la plus *aiguë* des trois : c'est donc elle qui doit être prise comme *point de départ*, non seulement pour l'*accord*, mais aussi pour la *gamme* qui en découle, en vertu de la loi de symétrie qui régit les phénomènes de la résonnance harmonique.

LES DEUX ASPECTS DE LA GAMME.
LES MODES.

Puisque l'accord improprement qualifié *mineur* reproduit en ordre inverse les éléments constitutifs de l'accord dit *majeur*, il doit en être de même des gammes correspondant à ces deux formes.

Rien n'est plus vrai : il suffit en effet de disposer dans leur ordre normal, du *grave à l'aigu*, les sons de la gamme *diatonique*, en prenant pour point de départ le son prime *Ut*, de la résonnance harmonique *supérieure*, et de les disposer ensuite inversement de l'*aigu au grave,* en partant du son prime *Mi*, de la résonnance harmonique *inférieure*, pour constater la parfaite symétrie de ces deux échelles musicales :



Tous les éléments de la première (A), qui constitue notre gamme *majeure*, se retrouvent dans l'autre (B), mais en ordre inverse. Nous

(1) Cette prépondérance remonte à l'établissement de la *basse continue,* l'un des principes de la Renaissance qui ont le plus contribué à fausser l'étude de l'harmonie.

sommes donc autorisés à considérer cette gamme descendante du *mi* au *mi* comme la véritable gamme *relative* de celle d'*Ut majeur*, comme le type du mode *mineur*.

Cette conception du mode mineur n'est point nouvelle : un grand nombre de monodies antiques et médiévales étaient écrites dans ce mode. C'est seulement vers l'époque du XVIIe siècle que, par une fausse application des théories harmoniques, rapportant tout à la *basse*, on lui substitua notre mode mineur actuel, avec sa gamme hybride et irrégulière.

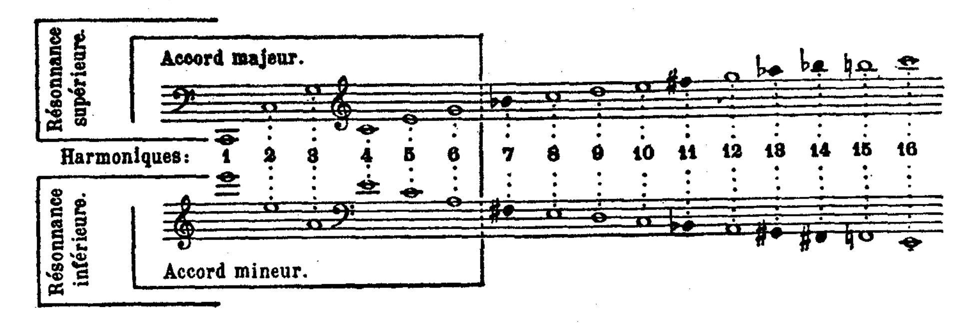
Ce qui, pour nous, constitue le *Mode*, c'est tout simplement le *sens* suivant lequel on envisage l'Accord et sa gamme correspondante : selon qu'on prend pour point de départ la note *prime* de la résonnance *supérieure*, ou celle de la résonnance *inférieure*, le mode est *majeur* ou *mineur*, pour employer ces termes impropres, que l'usage a consacrés.

Le *Mode*, comme l'*Accord* qui lui fournit ses intervalles caractéristiques, est donc *unique* en principe, et susceptible de revêtir *deux aspects* différents et opposés.

GENÈSE DE LA GAMME

Il faut toutefois, pour constituer le *Mode*, outre les notes de l'*Accord*, les degrés complémentaires de la gamme, qui ne tirent point directement leur origine des phénomènes de la résonnance naturelle.

On peut évidemment continuer au delà du sixième son, vers l'aigu ou vers le grave, les deux expériences précédentes ; mais on obtient ainsi, au lieu d'une gamme régulière, une succession indéfinie de sons, dont les intervalles deviennent de plus en plus petits, et les rapports de plus en plus compliqués.



Dans cette série, illimitée comme celle des nombres, les sons harmoniques *impairs*, seuls, présentent des intervalles nouveaux ; les autres ne peuvent être en effet que des *redoublements* d'octave des précédents.

Beaucoup de ces intervalles nouveaux sont complètement étrangers à notre système de gamme, et ne peuvent même être figurés avec nos

signes d'intonation : tels sont les harmoniques 7, 11, 13, 14, figurés en noir dans le tableau ci-dessus, et, au-dessus du 16ᵉ, un nombre toujours croissant.

Les sons 7 et 11 de la résonnance *supérieure*, par exemple, sont notablement *plus graves* que les notes *si* ♭ et *fa* ♯ de notre gamme ; le son 13 est au contraire *plus élevé* que notre l*a* ♭, etc.

Ces particularités se retrouvent en sens *inverse* dans les harmoniques correspondants de la résonnance *inférieure :* les sons 7 et 11 sont ici *plus élevés* que le *fa* ♯ et le *si* ♭ de notre gamme ; le son 13 est *plus bas* que notre *sol* ♯, etc.

L'impression pénible et déroutante produite sur nous par ces sons 7, 11, 13, etc., et la tendance marquée de notre oreille à leur substituer les sons chromatiques tempérés : *si* ♭, *fa* ♯, *la* ♭, etc., résultent sans doute d'une habitude prise, c'est-à-dire de notre éducation musicale.

Il est toutefois intéressant de constater que cette habitude ou cet instinct ont leur raison scientifique.

LES RAPPORTS SIMPLES

L'oreille humaine, en effet, procède toujours par les voies *les plus simples* dans le travail réflexe de comparaison et de classement, par lequel elle apprécie les rapports des sons.

L'impression toute spéciale de repos et de satisfaction que provoque dans notre entendement l'accord *parfait*, basé sur les rapports de vibrations *les plus simples* de tous, est la meilleure preuve de cette tendance de notre esprit.

Il n'est pas surprenant dès lors que l'oreille humaine préfère aux harmoniques naturels, 7, 11, 13, — plus compliqués que ceux de l'accord parfait, 3, 5, — des sons dont le rapport d'intonation peut s'établir avec les éléments mêmes de cet accord, c'est-à-dire avec *les plus simples* de tous les nombres : 3 et 5.

Si donc l'oreille tend à substituer, à l'harmonique 7 de la résonnance supérieure, la note *si* ♭ de notre système tempéré, cela tient à ce que celle-ci est la *quinte de la quinte* grave (1/3 de 1/3) du son prime *Ut ;* c'est-à-dire que les vibrations du *si* ♭ sont à celles d'*ut* comme celles d'*ut* sont à celles de *ré*, ou comme 1 est à 9.

Le rapport de 1 à 9, c'est-à-dire le *tiers* du *tiers*, est plus facilement appréciable que celui de 1 à 7.

On peut expliquer pareillement la préférence de notre oreille pour le véritable *fa* ♯, *tierce majeure* (1/5) du *ré*, plus haut que l'harmonique 11, ou pour le *sol* ♯, *tierce majeure* du *mi*, plus bas que l'harmonique 13, etc.

Ce raisonnement mathématique corrobore pleinement l'habitude de notre oreille, qui exclut instinctivement de notre système musical tous les sons harmoniques correspondant aux nombres premiers et à leurs multiples, exception faite pour les nombres premiers 3 et 5, constitutifs de l'Accord.

Ainsi se trouvent successivement éliminés de la série illimitée des sons harmoniques :

1° les nombres *pairs* (multiples de 2), comme *redoublements* d'octave ;

2° les nombres *premiers* au-dessus de 7 inclusivement, ainsi que leurs multiples, comme trop compliqués pour notre oreille.

ROLE RESPECTIF DE L'HARMONIQUE 3 (QUINTE) ET DE L'HARMONIQUE 5 (TIERCE) DANS LA GENÈSE DE LA GAMME

Restent les harmoniques 3 et 5, qui, avec leurs multiples, suffisent à engendrer, non seulement l'Accord, mais *tous les sons* de notre système musical moderne.

Toutefois, l'importance de chacun de ces deux chiffres est fort différente dans la genèse de la gamme.

Si l'on se sert en effet du rapport 5 (tierce majeure), on n'aboutit point à une gamme complète.

En résonnance supérieure, par exemple, la *tierce majeure* de la *tierce majeure* (1/5 de 1/5) est un son nouveau (*sol* ♯, par rapport à *Ut* prime) utilisable dans notre gamme ; mais la *tierce majeure* (*si* ♯) de ce dernier son reproduit à si peu de chose près (moins de *trois* vibrations pour cent par seconde) une *octave* du son prime *Ut*, que notre oreille ne saurait apprécier la différence entre ces deux sons.

Pareille opération pratiquée en résonnance inférieure, c'est-à-dire de l'aigu au grave, ne déterminerait point de sons nouveaux. On retrouverait les trois mêmes sons que précédemment (*Mi* prime, *ut* et *sol* ♯ ou *la* ♭,) et au delà, un *fa* ♭, impossible à distinguer pratiquement du *mi*, *octave* du son *prime*.

Tout autre est le résultat, lorsqu'on opère avec *le plus simple* de tous les rapports musicaux, le nombre 3, la QUINTE.

Qu'on aille vers le grave ou vers l'aigu, chaque quinte nouvelle (1/3 de la quinte précédente) produit un son nouveau, qui, par une simple transposition d'octave, vient prendre place dans notre gamme chromatique : c'est seulement après avoir engendré de la sorte les *douze* sons de cette gamme, que nous retrouvons, par la voie des quintes, le son *terminus* (*si* ♯, par exemple) confondu par notre oreille avec le son *prime* *Ut*, en vertu

de cette tolérance d'intonation due à l'imperfection tout humaine de notre organe auditif (1).

LE CYCLE DES QUINTES

Le rapport de *quinte* est donc le *seul* capable de fournir dans un ordre logique *tous* les éléments de la gamme, à l'exclusion de tout élément étranger.

Présentés suivant cet ordre, qu'on peut figurer par un cercle, les sons se répartissent naturellement en diatoniques et en chromatiques.

Les dénominations différentes, que l'usage du dièse et du bémol nous oblige à employer pour un même son, se superposent en un même point. Les sons primes de deux gammes relatives de mode différent (*Ut* et *Mi*, par exemple) sont placés symétriquement, et ces modes eux-mêmes ne sont qu'un changement de sens.

Enfin, chacun des sons de notre système nous apparaît dans une sorte

(1) Entre les sons obtenus, soit par la série des *tierces* (*sol* ♯ tierce de *mi*, par rapport à *Ut* prime, par exemple), soit par la série des *quintes* (*si* ♭, quinte grave de *fa*, par rapport à *Ut* prime, par exemple) et les sons *tempérés* normaux, il n'y a aucune différence d'intonation pratiquement appréciable. Il y a seulement un écart de calcul purement théorique, et sans effet notable sur les sons eux-mêmes.

Il en est bien autrement entre ces mêmes *sons tempérés* et ceux des *sons harmoniques* que notre oreille rejette, pour les motifs que nous venons d'exposer. Leurs écarts d'intonation sont parfaitement appréciables, et rendraient impraticable une substitution des uns aux autres.

Qu'on en juge par l'exemple suivant :

Dans l'octave moyenne accordée au diapason normal, le *si* ♭ tempéré, correspond à un nombre de vibrations égal à 460, 8 par seconde : le *si* ♭ de la série des quintes en diffère seulement par un peu moins de *deux* vibrations, car il est égal à 459.

Or, ce *si* ♭, quinte grave de la quinte grave, par rapport à l'*ut* tempéré, supporte déjà *deux* erreurs qui s'ajoutent ; la différence, dans cette octave, entre la quinte tempérée et la quinte exacte n'atteint donc pas *une* vibration par seconde, sur des nombres pouvant varier entre 250 et 500 vibrations.

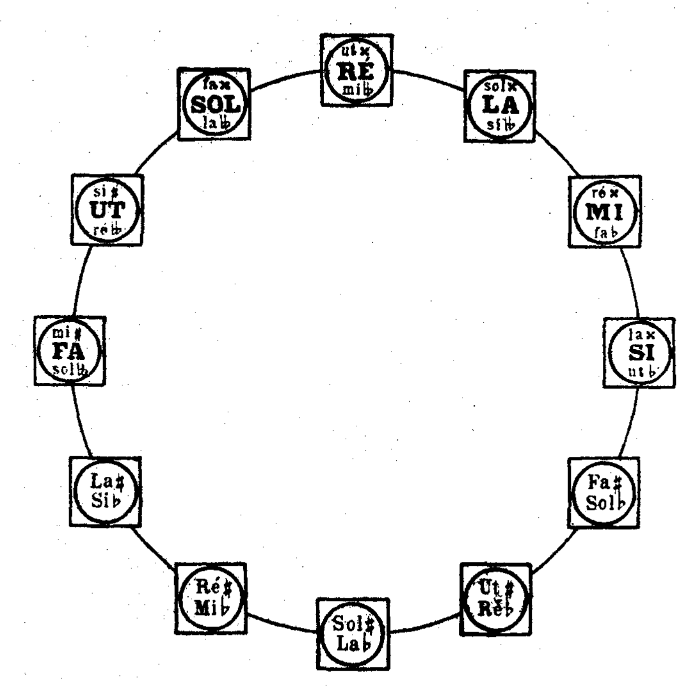
L'observation, même la plus superficielle, de l'accord des instruments de musique nous révèle des écarts notablement plus grands, soit entre deux exécutants quelconques, jouant ou chantant aussi juste que possible, soit entre deux notes rigoureusement accordées entre elles à l'octave ou à l'unisson, sur deux instruments à sons fixes, tels que le piano, l'orgue, la flûte, etc. ; et la netteté des exécutions n'en est nullement troublée.

Le *septième harmonique* au contraire présente, par rapport à ce même *si* ♭ tempéré, une différence qui dépasse *huit* vibrations à la seconde, car il est égal à 452,6. Il est donc notablement plus bas, et nul auditeur ne tolérerait sans protester un écart de cette importance entre deux quelconques des exécutants d'un orchestre ou d'un ensemble vocal.

Cet exemple, dont on peut faire l'application à *tous* les sons tempérés, suffit pour réduire à sa valeur toute une catégorie d'objections plus ou moins spécieuses, soulevées par d'habiles théoriciens, au nom de l'exactitude mathématique, dans le but d'infirmer certains principes physiques et métaphysiques basés sur les rapports de vibrations, et notamment sur la *loi des quintes*.

L'explication rationnelle de notre système musical par les *douze quintes* n'en demeure pas moins la plus satisfaisante, parmi toutes les théories auxquelles a donné lieu jusqu'ici la genèse de notre gamme actuelle.

d'équilibre harmonique entre ses deux voisins, situés à égale distance, l'un à la *quinte supérieure*, l'autre à la *quinte inférieure* (1) :



Le génie créateur du musicien vient rompre et rétablir tour à tour cet équilibre instable, au moyen de tous les artifices que lui suggèrent sa science et son inspiration.

Mais, quelque compliqué que puisse paraître le procédé employé pour la rupture ou le rétablissement de cet équilibre, le mouvement qui en résulte ne peut être qu'une *oscillation* d'un côté ou de l'autre : vers les *quintes aiguës* ou vers les *quintes graves*, comme on s'en rendra compte par l'étude de la Tonalité et de la Modulation.

(1) La figure représentant ici le *Cycle des quintes* a été établie, ainsi que tout l'exposé de ce système, par M. Auguste Sérieyx ; l'auteur du *Cours de composition* tient à rendre à son collaborateur ce qui lui est dû.



VII

LA TONALITÉ

Valeur esthétique de l'Accord ; la tonique. — La tonalité dans les trois éléments de la musique. — Le rôle de la quinte. — Les trois fonctions tonales. — Tableau des fonctions tonales. — La cadence et ses divers aspects. — Constitution de la tonalité ; parenté des sons. — Limite de la tonalité. — Application du principe de tonalité à la connaissance de l'harmonie. — Analyse de l'harmonie à l'aide des fonctions tonales.

VALEUR ESTHÉTIQUE DE L'ACCORD. — LA TONIQUE

En vertu de la loi générale de mouvement ou de succession qui sert de base à la musique, l'Accord, de même que chaque note d'une mélodie, est dépourvu de tout effet esthétique s'il est entendu isolément, c'est-à-dire, en état d'immobilité.

Il n'acquiert sa *valeur* musicale que par l'effet d'une *comparaison*, d'une mise en rapport avec ce qui le suit ou le précède, c'est-à-dire lorsqu'il est *en mouvement*.

Mais ce travail latent de comparaisons successives ne se fait point au hasard dans notre entendement : il procède au contraire méthodiquement, suivant certaines lois et à l'aide de certains *points de repère*, nécessités par l'impossibilité où nous sommes d'apprécier les valeurs *en elles-mêmes*, c'est-à-dire d'une façon absolue.

Toutes les opérations de notre esprit, en effet, sont essentiellement relatives, et, pour acquérir quelque précision, doivent être rapportées à un point de départ plus ou moins invariable, à un terme unique de comparaison, ou plus exactement, à une *commune mesure*.

Si nous voulons nous rendre compte des mouvements, nous cherchons un point fixe ; pour évaluer les distances, nous choisissons une longueur type, une unité de longueur, etc.

Il en est de même évidemment des phénomènes musicaux, qui, comme les nombres dont ils sont la manifestation esthétique, sont sans cesse perçus, consciemment ou non, par rapport à un *point de départ*, la *tonique*, jouant ici le rôle du point fixe, de l'unité de longueur, en un mot de la *commune mesure*.

La *tonique* est donc la commune mesure nécessaire pour déterminer la valeur relative de tous les phénomènes qui se succèdent dans un fragment musical quelconque.

LA TONALITÉ DANS LES TROIS ÉLÉMENTS DE LA MUSIQUE

Cette commune mesure, on le conçoit sans peine, ne saurait être toujours la même : tous les mouvements que nous percevons ne peuvent être rapportés au même point fixe, ni toutes les distances à la même unité de longueur.

De même en musique, lorsqu'il s'agit surtout d'une composition un peu longue et complexe, les périodes et les phrases qui s'y succèdent ne se rapportent pas toutes à la même tonique.

Toutes les successions musicales susceptibles d'être mises en rapport par notre esprit avec une tonique déterminée sont dites *dans la même tonalité.*.

La *Tonalité* peut donc être définie : *l'ensemble des phénomènes musicaux que l'entendement humain peut apprécier par comparaison directe avec un phénomène constant — la tonique — pris comme terme invariable de comparaison.*

La notion de tonalité est extrêmement subtile, en raison de son caractère subjectif : elle varie, en effet, suivant les différences d'éducation musicale et le degré de perfection de notre entendement.

Elle s'applique du reste aux trois éléments de la musique : chez certains peuples sauvages, où le seul caractère musical appréciable est la succession symétrique des bruits, la tonalité, *simple unité de temps*, est purement *rythmique* (1).

Les monodies médiévales, dans lesquelles les relations entre les formules décoratives accessoires et la note principale s'établissent *successivement*, sont conçues dans des tonalités exclusivement *mélodiques*. (2).

Tout autre est notre tonalité contemporaine, basée principalement sur la constitution *harmonique* des périodes et des phrases, c'est-à-dire sur les parentés ou affinités existant entre les sons, en raison de leur *résonnance harmonique* naturelle, supérieure ou inférieure.

(1) Cette sorte de tonalité purement rythmique n'est nullement une hypothèse ; on peut même en citer un curieux exemple.

De nos jours, certains instrumentistes tout à fait illettrés et dépourvus d'éducation musicale, comme ceux des fanfares des Tirailleurs algériens, ne discernent au premier abord, dans les airs qu'on leur joue pour les leur enseigner, aucune différence mélodique d'intonation ; ils n'en perçoivent et n'en retiennent que les relations rythmiques, lesquelles revêtent dans leur entendement le caractère d'une véritable musique avec sa tonalité propre.

(2) Voir au chap. II, page 40, ce qui concerne la tonalité mélodique.

LE RÔLE DE LA QUINTE

Pour nous, la tonalité résulte de la *valeur harmonique* que nous attribuons à l'Accord, et cette valeur doit nécessairement s'établir par comparaison.

Toute comparaison suppose au moins deux termes différents : l'*Accord*, pour devenir déterminatif d'une *tonalité*, doit donc être entendu au moins *deux* fois, de *deux* façons différentes et comparables.

Mais comme l'Accord reste identique à lui-même tant qu'il est engendré dans le même sens, — ou dans le même mode, — par une note *prime* déterminée, — ou par ses octaves, — il faut nécessairement changer cette note prime, pour obtenir les *deux* termes différents de comparaison, servant à établir la valeur harmonique de l'Accord.

La même raison qui a fait préférer le rapport de *quinte* à tout autre pour la genèse de la gamme (1) s'applique ici à la genèse de la tonalité : la *quinte* étant le plus simple des intervalles réels (1/3), un son quelconque est plus aisément comparable avec sa quinte, — aiguë ou grave, — qu'avec tout autre ; et, par voie de conséquence, l'harmonie naturelle d'un son quelconque est plus aisément comparable avec celle de sa quinte, — aiguë ou grave, — qu'avec toute autre.

Ainsi, l'accord ayant pour prime *Ut* en résonnance supérieure par exemple, a plus d'affinité et s'enchaîne plus naturellement avec l'accord ayant pour prime soit sa quinte supérieure *Sol*, soit sa quinte inférieure *Fa*, qu'avec n'importe quel autre.

La mise en rapport, par émission successive, d'un accord quelconque avec celui de sa quinte supérieure ou inférieure, constitue le minimum nécessaire à l'établissement d'une tonalité

LES TROIS FONCTIONS TONALES

On nomme *fonction tonale* de l'Accord le caractère spécial que cet accord prend dans notre esprit suivant qu'il nous est présenté :

1° comme *point de départ* ou commune mesure ;

2° comme déterminatif d'une oscillation vers la *quinte supérieure ;*

3° comme déterminatif d'une oscillation vers la *quinte inférieure.*

Les *fonctions tonales* de l'Accord sont donc de *trois* sortes, et rigoureusement symétriques dans les deux modes.

En mode *majeur* (résonnance supérieure) :

1° l'accord qui sert de *point de départ* remplit la fonction de *tonique ;*

2° l'accord de *quinte supérieure* est dit fonction de *dominante ;*

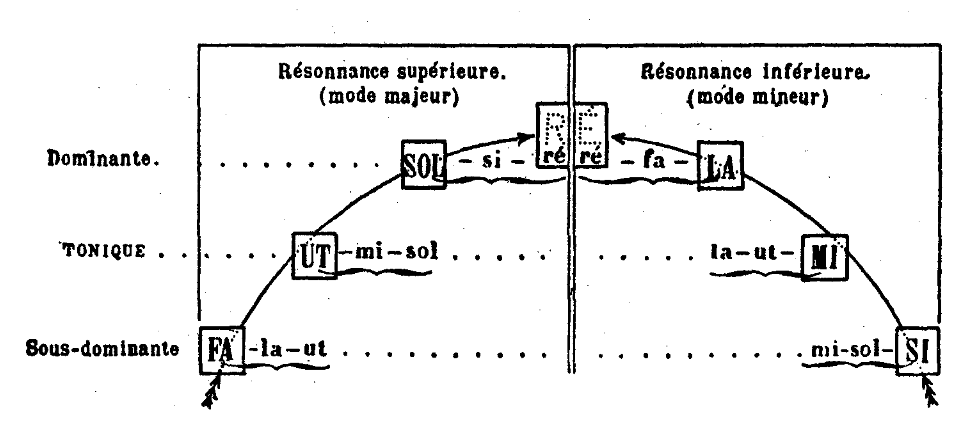
3° l'accord de *quinte inférieure* est dit fonction de *sous-dominante.*

(1) Voir chap. VI, p. 104 et suiv.

En mode *mineur* (résonnance inférieure), l'accord *origine* remplit aussi la fonction de *tonique ;* mais comme il a pour *prime* sa note *aiguë*, c'est l'accord de *quinte inférieure* qui joue le rôle de *dominante* et l'accord de la *quinte supérieure* qui fait fonction de *sous-dominante*.

Le tableau suivant permet de se rendre compte de la parfaite symétrie des *trois fonctions tonales* de l'Accord dans chacun des deux modes (1).

TABLEAU DES FONCTIONS TONALES



LA CADENCE ET SES DIVERS ASPECTS

On appelle *cadences harmoniques* les formules harmoniques à l'aide desquelles on marque dans le discours musical des *repos* provisoires ou définitifs, comparables à ceux que déterminent dans le langage les signes de ponctuation. Ces formules, dont l'aspect varie à l'infini, ont *toutes* pour principe l'enchaînement de l'accord en fonction de *tonique* à l'*une des deux autres* fonctions.

Si l'enchaînement procède *de* la fonction de *tonique à* l'une des deux autres, il y a *divergence ;* le sens de la phrase est incomplet, la *cadence* est dite *suspensive*.

Dans le cas contraire, c'est-à-dire lorsque l'enchaînement procède *de* la fonction de dominante ou *de* la fonction de sous-dominante, *à* la fonction de *tonique*, il y a *convergence ;* la phrase est complète, la *cadence* est dite *conclusive*.

On appelle plus particulièrement *parfaite* celle des deux cadences conclusives qui est formée de la *dominante* suivie de la *tonique ; plagale* celle qui s'opère par la succession des fonctions de *sous-dominante* et de *tonique*.

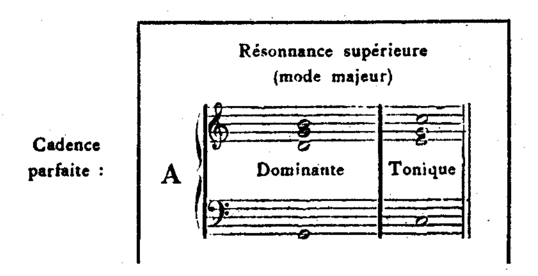
La différence entre ces deux formes de la cadence conclusive n'est pas

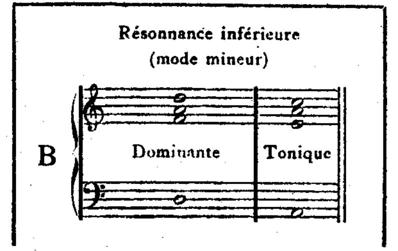
(1) Comparer avec le *Cycle des quintes*, p. 106.

autre chose qu'une substitution de mode, c'est-à-dire un changement de sens.

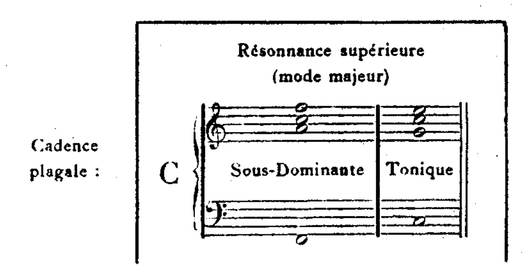
Dans notre mode mineur *inverse*, en effet, l'accord en fonction de *dominante* (*ré-fa-LA*), ayant pour *prime* le cinquième degré (*LA*) de la gamme *descendante* du *mi* au *mi*, coïncide précisément avec l'accord dit de *sous-dominante* (*Ré-fa-la*), placé sur le quatrième degré (*Ré*) de la gamme *ascendante* du *la* au *la*, en mode mineur *vulgaire*.

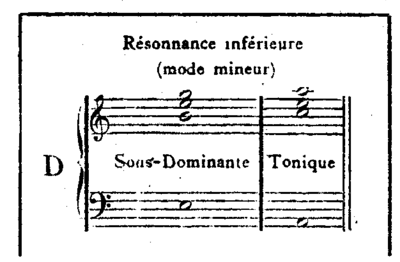
La véritable cadence *parfaite* consiste donc dans les enchaînements suivants :





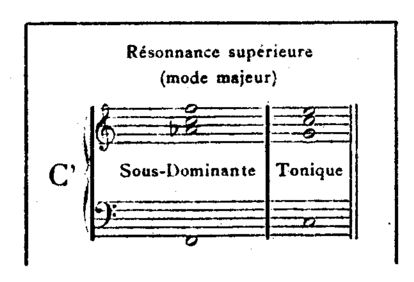
et la véritable *plagale* est constituée ainsi :

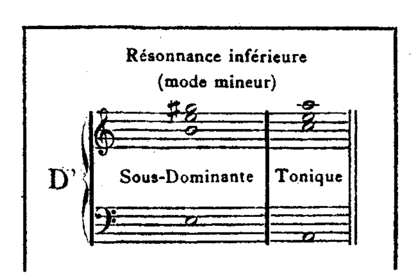




La cadence *parfaite mineure* (B) est une simple transposition dans ce mode de la *plagale majeure* (C) ; de même, la cadence *parfaite majeure* (A) est une transposition dans ce mode de la *plagale mineure* (D).

Enfin, les deux formes suivantes :





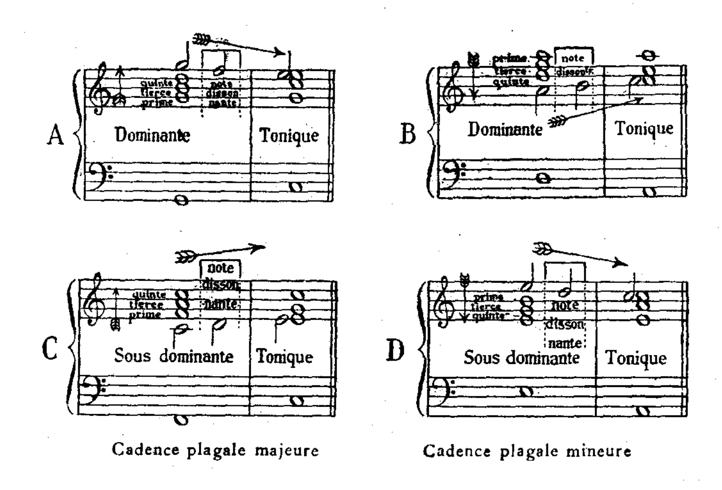
proviennent d'une simple substitution de mode, pratiquée seulement sur l'*une* des deux fonctions tonales formant cadence.

On peut aisément se rendre compte que la première (C') est une *plagale majeure* dont la fonction de *sous-dominante* a été empruntée au mode *mineur* de même tonique.

Quant à l'autre (D'), dont on a fait très improprement la cadence parfaite du mode mineur moderne, elle n'est pas autre chose en réalité qu'une *plagale mineure* empruntant pareillement sa fonction de *sous-dominante* au mode *majeur* de même tonique. La seule cadence parfaite mineure est celle que nous avons établie (B) symétriquement à la cadence parfaite majeure (A). C'est du reste la seule employée dans les pièces musicales construites sur la véritable gamme *mineure inverse*, jusque vers le XVIe siècle ; et cette cadence, improprement qualifiée aujourd'hui de plagale, est la seule qui convienne vraiment au mode mineur, basé sur la résonnance harmonique inférieure.

La Cadence est donc, comme l'Accord, *unique* dans son principe, et variable dans ses aspects, en raison du *sens* suivant lequel s'opère le mouvement d'oscillation harmonique qu'elle détermine.

Ce mouvement symétrique de la Cadence dans chacun des deux modes est rendu plus frappant encore, lorsqu'on ajoute à la réalisation une cinquième partie contenant une note de passage dissonnante.



Cadence plagale majeure — Cadence plagale mineure

Le mouvement mélodique de cette partie ajoutée montre nettement que les aspects de la Cadence ne sont que des *changements de sens* (1) : *descendant* dans les cadences *parfaite majeure* (A) et *plagale mineure* (D), ce mouvement est *ascendant* dans les cadences *parfaite mineure* (B) et *plagale majeure* (C).

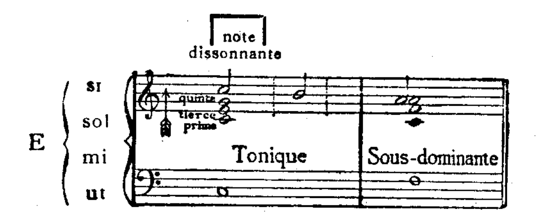
(1) Certains auteurs ont donné le nom de *polarité* à ces transformations symétriques de la Cadence, auxquelles le mot *réversibilité* conviendrait mieux.

Ainsi se vérifie de nouveau l'unité de la cadence, dont les formes *plagales* (C, D) procèdent respectivement en sens *inverse* des formes *parfaites* (A, B), de même que les formes *mineures* (B, D) procèdent en sens *inverse* de formes *majeures* (A, C).

Il n'est pas inutile de remarquer que, dans les exemples cités plus haut, les notes *dissonnantes* (FA et SI dans les cadences *parfaites*, RÉ dans les *plagales*) expliquent *mélodiquement* les combinaisons que les traités d'harmonie appellent *accords de septième :*

A	B	C	D
FA	la	ut	RÉ
ré	fa	la	si
si	ré	fa	sol
sol	si	RÉ	mi

Si l'on ajoute même à ces exemples la dissonnance résultant du mouvement de la tonique à la sous-dominante :



on aura *toutes* les espèces de *septièmes* cataloguées dans les traités sous de bizarres et fantaisistes dénominations.

Dans ces combinaisons, la véritable dissonnance, comme on peut le voir, est tantôt à l'*aigu* (A, D, E), tantôt au *grave* (B, C) : cette particularité démontre plus clairement encore l'inexistence des prétendus *accords de septième*, simples juxtapositions passagères dues à l'enchaînement *mélodique* des parties en mouvement.

L'effet de la *cadence* est de préciser le sens de ce mouvement par rapport aux fonctions tonales de l'Accord, c'est-à-dire de déterminer la Tonalité dans laquelle une période ou une phrase est établie.

Il reste à examiner par quels éléments une tonalité est constituée et dans quelles limites elle est circonscrite.

CONSTITUTION DE LA TONALITÉ

PARENTÉ DES SONS

Chacun des douze sons de notre système musical moderne peut servir de point de départ à une tonalité.

Lorsque, par l'effet d'une cadence exprimée ou sous-entendue, l'un quelconque de ces douze sons a revêtu le caractère de *tonique*, ***tous*** les autres sont susceptibles d'être mis en rapport avec lui, c'est-à-dire d'appartenir à sa *tonalité*.

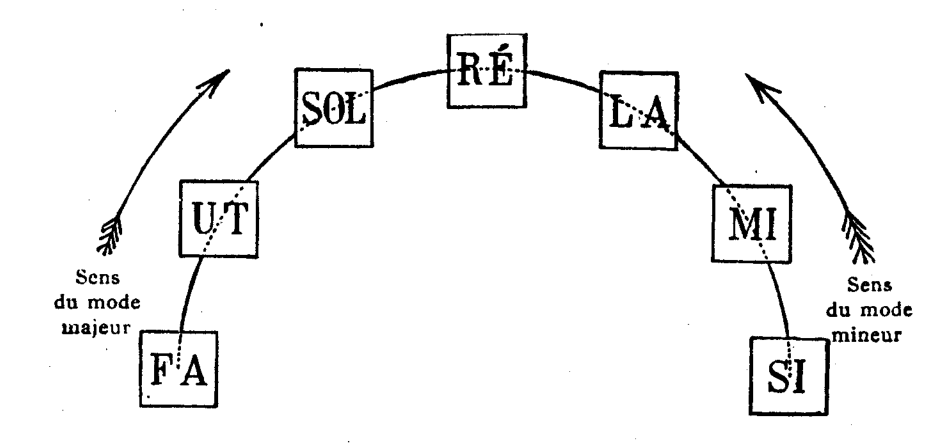
Il existe en effet entre un son choisi comme *tonique* (*UT majeur* par exemple) et chacun des autres sons de la gamme, une parenté plus ou moins immédiate, une affinité plus ou moins grande, basée à la fois sur l'ordre des quintes et sur la résonnance harmonique.

Cette parenté ou cette affinité peut être limitée à trois catégories différentes :

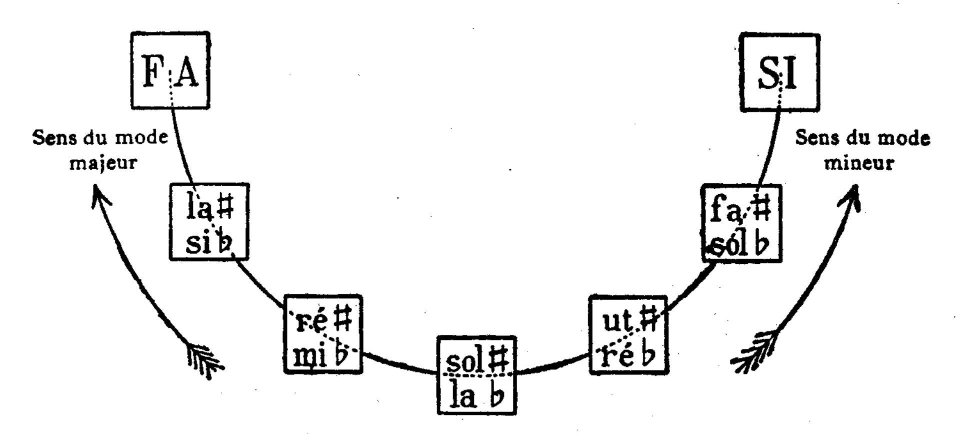
1° la parenté de *premier ordre* relie la tonique à sa *quinte*, supérieure ou inférieure (*UT* à *Sol*, *UT* à *Fa*) et à ses *harmoniques* naturels consonnants (*UT* à *Mi* et à *Sol*).

2° la parenté de *second ordre* relie la tonique aux *harmoniques* naturels consonnants *de sa quinte*, supérieure ou inférieure (*UT* à *si* et à *ré*, par *Sol*; — *UT* à *la*, par *Fa*.)

Ainsi, l'harmonie des trois fonctions tonales (*UT-mi-sol*, tonique. *Sol-si-ré*, dominante. *Fa-la-ut*, sous-dominante) contient tous les sons reliés à la tonique par la parenté de premier ou de second ordre. Cet ensemble constitue la *tonalité diatonique*, c'est-à-dire un groupe de *sept* sons principaux, qui, ramenés à l'ordre générique des quintes, se succèdent régulièrement entre la sous-dominante et la sensible :



3° Mais la tonalité diatonique, qui n'occupe que la moitié du cycle des quintes, est essentiellement incomplète si l'on n'y ajoute les *cinq* sons, vulgairement appelés *chromatiques*, qui se succèdent régulièrement entre la sensible et la sous-dominante, et forment l'autre moitié du cycle :



Ces cinq sons complémentaires font partie intégrante de la tonalité, mais ils n'y ont pas un rôle aussi prépondérant que les sept sons principaux, dits diatoniques, car leur parenté avec la tonique est plus éloignée et plus complexe.

Cette parenté de *troisième ordre* s'établit suivant les cas, de diverses façons ; elle s'étend *notamment:*

a) aux harmoniques naturels consonnants des sons reliés à la tonique par la parenté de second ordre ; par exemple :

> *fa* ♯, harmonique de *ré*, parent d'*UT* par *Sol;*
> *ré* ♯, harmonique de *si*, parent d'*UT* par *Sol;*
> *ut* ♯, harmonique de *la*, parent d'*UT* par *Fa;*

b) aux harmoniques de mode différent provenant des sons reliés à la tonique par la parenté de premier ou de second ordre ; par exemple :

> *mi* ♭, harmonique *inférieur* de *Sol*, parent d'*UT ;*
> *si* ♭, harmonique *inférieur* de *ré* parent d'*UT* par *Sol ;*

etc. etc.

LIMITE DE LA TONALITÉ

La parenté de *troisième ordre* peut être considérée comme la *limite* extrême de la Tonalité, en l'état actuel de notre éducation musicale. Les sons rangés dans cette dernière catégorie tendent à s'éloigner de plus en plus de la tonique primitive, et à entrer en rapport avec d'autres toniques plus rapprochées d'eux, c'est-à-dire à modifier la Tonalité, à *moduler*. Cette tendance modulante est due à l'inertie de notre entendement, qui préfère une opération plus simple à une opération plus compliquée. (Voir chap. VI, p. 103.)

Il est facile toutefois de se rendre compte que les sons reliés à la tonique par la parenté de *troisième ordre*, et improprement qualifiés par

l'usage d'*altérés* ou de *chromatiques*, ne sont nullement étrangers à la tonalité établie.

Le principe de tonalité permet donc de rattacher, à l'aide de la résonnance harmonique et de l'ordre des quintes, *tous* les sons de notre gamme musicale à *un seul* d'entre eux: la Tonique.

On conçoit dès lors l'importance extrême de ce principe, qui sert de base à toute l'harmonie.

APPLICATION DU PRINCIPE DE TONALITÉ A LA CONNAISSANCE DE L'HARMONIE

L'harmonie, due à la superposition de mélodies différentes, n'est pas autre chose que la mise en mouvement de l'Accord; or ce mouvement est une perpétuelle oscillation entre les quintes aiguës et les quintes graves, entre les dominantes et les sous-dominantes.

La connaissance de l'harmonie se réduit donc au discernement des *trois fonctions tonales* de l'Accord, à l'aide des cadences, c'est-à-dire à la stricte application du *principe de tonalité.*

Ainsi envisagée, la notion de l'harmonie est des plus simples et peut se résumer de la façon suivante:

1° il n'y a qu'*un seul accord*, l'Accord *parfait*, seul consonnant, parce que, seul, il donne la sensation de repos ou d'équilibre;

2° l'Accord se manifeste sous *deux aspects* différents, l'aspect *majeur* et l'aspect *mineur*, suivant qu'il est engendré du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave.

3° l'Accord est susceptible de revêtir *trois fonctions tonales* différentes, suivant qu'il est *Tonique*, *Dominante* ou *Sous-dominante*.

Tout le reste n'est qu'artifice : ce que l'on est habitué de nommer *dissonnance* n'est que la modification passagère apportée à l'Accord, soit par l'adjonction de notes *mélodiques* n'ayant avec celles de l'accord parfait qu'une parenté médiate, soit, ce qui revient au même, par l'altération d'une ou plusieurs notes *mélodiques* de cet accord consonnant

Toute *dissonnance* ou altération ne peut être entendue ou expliquée que *mélodiquement*, parce que, détruisant la sensation de repos donnée par l'Accord, elle appelle une succession, une suite mélodique.

Toutes les combinaisons de sons qu'on appelle « accords dissonnants » proviennent de successions mélodiques *en mouvement*, et peuvent toujours être ramenées à l'une des trois fonctions tonales de l'Accord: Tonique, Dominante, Sous-dominante.

Ces combinaisons nécessitant, pour être examinées, un arrêt artificiel dans les mélodies qui les constituent, n'ont point d'existence propre, puisqu'en faisant abstraction du mouvement qui les engendre, on supprime leur unique raison d'être.

Toute considération sur les accords, en eux-mêmes et pour eux-mêmes, est donc étrangère à la musique : cette étude très intéressante a donné lieu à des théories et même à des découvertes des plus curieuses. Mais, en la transportant du domaine de la Science dans celui de l'Art, on a propagé cette erreur esthétique si dangereuse qui consiste à *classer les accords*, et à établir des règles différentes pour chacun d'eux, en leur accordant par cela même une réalité distincte.

C'est ainsi que les accords sont trop souvent devenus le *but* de la musique, alors qu'ils n'y devraient jamais être autre chose qu'un *moyen*. une conséquence, un phénomène passager.

ANALYSE DE L'HARMONIE A L'AIDE DES FONCTIONS TONALES

L'analyse de l'harmonie ne consiste donc pas à rattacher telle ou telle agglomération de sons à un catalogue forcément arbitraire, mais seulement à rechercher les *fonctions tonales* de l'Accord, c'est-à-dire :

1° à déterminer exactement les changements réels dans la *tonalité*, de façon à n'apprécier jamais les phénomènes harmoniques que *par rapport à la tonalité établie* au moment où ils se produisent · il convient ici de ne pas confondre des combinaisons passagères d'aspect modulant avec de véritables modulations ;

2° à éliminer toutes les notes *artificielles* dissonnantes, dues uniquement au mouvement mélodique des parties, mais étrangères à l'Accord (1).

(1) Considérons, par exemple, cette disposition harmonique tant de fois répétée dans *Tristan und Isolde* de R. Wagner :



Les harmonistes professionnels s'ingénieraient à nommer le premier accord des appellations les plus bizarres et les plus compliquées, soit :

« *Accord de seconde augmentée, troisième renversement de l'accord de septième diminuée sur* sol *avec altération du* ré. »

ou bien encore :

« *Accord de sixte sensible, deuxième renversement de l'accord de septième de dominante sur* si, *avec altération de la quinte et appoggiature inférieure de la septième.* »

Cet accord énigmatique dont l'audition faisait crier Berlioz, n'est cependant point autre que l'*accord tonal* de *la* en *fonction sous-dominante*, contracté mélodiquement sur lui-même, et la succession harmonique dont voici le schème est, en somme, la plus simple du monde :

Fonction sous-dominante — Fonction dominante

Ces deux opérations faites, on se trouve en présence d'une sorte de *schème harmonique consonnant*, soumis aux mêmes conditions que le schème mélodique dont il a été question au chapitre II (p. 42) :

1° au cours d'une période établie dans une tonalité, la même fonction tonale de l'Accord ne doit généralement pas reparaître plusieurs fois de suite ;

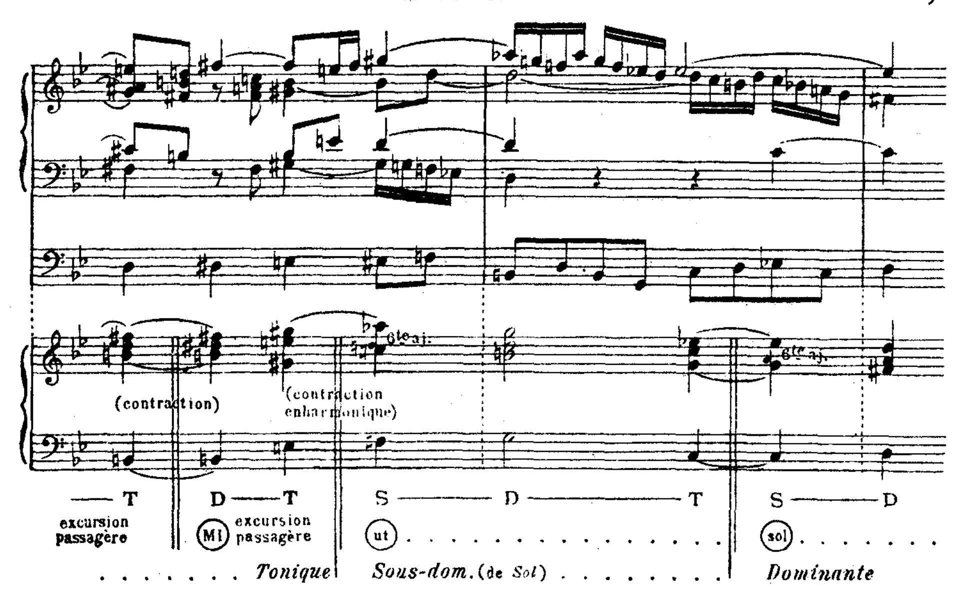
2° la conduite tonale d'une période doit marquer une tendance soit vers les *quintes aiguës* (dominantes), soit vers les *quintes graves* (sous-dominantes), et la contre-partie de cette tendance doit se trouver dans les périodes suivantes ;

3° l'enchaînement des fonctions tonales de l'Accord dans chaque période doit être différent, tout en restant soumis aux grandes lois rythmiques d'Ordre et de Proportion qui sont la base de l'Art.

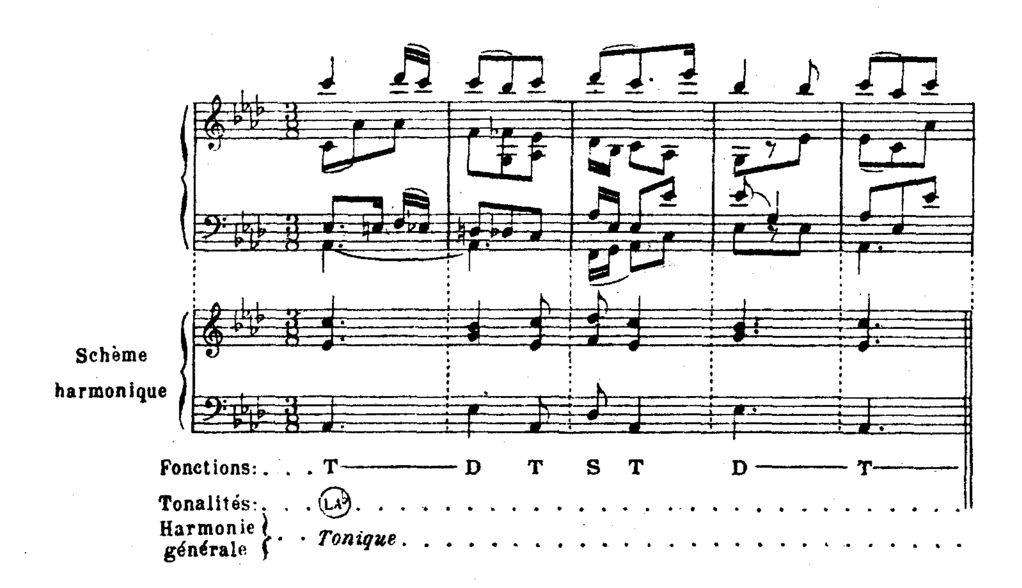
Nous donnons ci-après trois exemples d'analyse harmonique : d'abord, l'étrange et géniale transition du ton de *mi mineur* à celui de *sol mineur* dans le grand prélude (*Fantasia*) pour orgue en *sol mineur* de J.-S. Bach ; ce passage, ainsi expliqué, n'offre aucune difficulté d'analyse ; le second exemple est tiré d'un quatuor de Beethoven, et le troisième, du duo du second acte de *Tristan*. On verra par ces trois analyses que la plus compliquée n'est point celle qu'on pourrait penser, étant donnée la réputation que les ignorants ont faite au système harmonique de Richard Wagner.



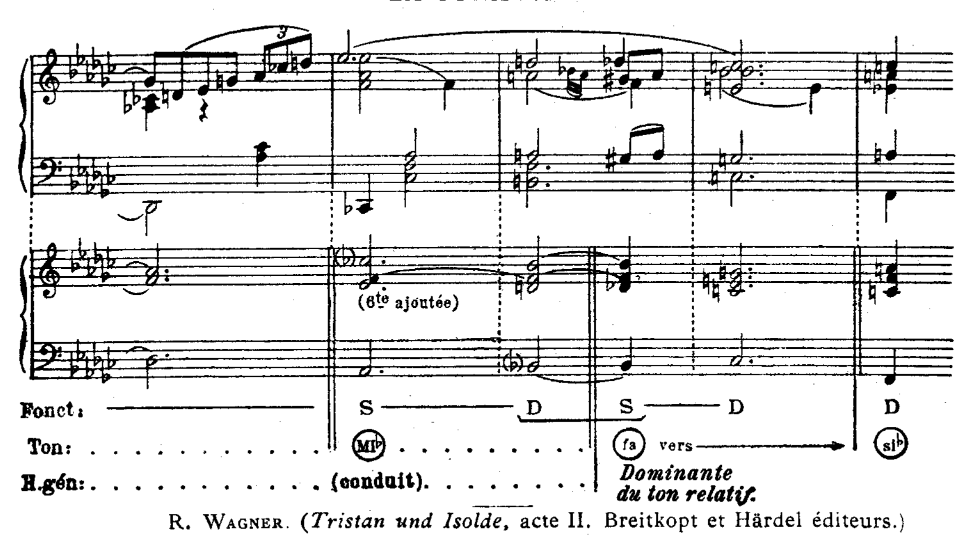
(1) Dans ces analyses, comme, au reste, pendant tout le cours de cet ouvrage, nous désignons les tonalités *majeures* par des lettres majuscules (UT), et les tonalités *mineures* par des lettres minuscules (ut).



J.-S. Bach. (Prélude en *sol* mineur pour orgue.)
(Ed Peters, IIe liv. d'orgue, p. 22.)




(contraction)
6te aj.
Fonct: D T S.D T D T D
Ton: fa excursion passagère modulant vers le ton de la Dom. MI♭ LA♭ RÉ♭
H.gén: (conduit) Dominante Sous-dom.
(contraction)
6te aj.
Fonct: T D T D T S D T S D T
Ton: sib excursion passagère retournant au ton de la Tonique. LA♭
H.gén: (conduit) Tonique.
BEETHOVEN (Xe quator, op. 74. — Adagio.)
3o
Schème harmonique
Fonctions: T D
Tonalités: SOL♭
Harmonie générale Tonique



R. WAGNER. (*Tristan und Isolde,* acte II. Breitkopt et Härdel éditeurs.)



VIII

L'EXPRESSION

L'action expressive dans les trois éléments de la Musique. — L'Agogique. — La Dynamique. — Le rôle spécial du Timbre dans la Dynamique. — La Modulation. — Parenté des tonalités. — Tonalités voisines. — Loi de la Modulation entre les tonalités de même mode. — Différence entre les dominantes et les sous-dominantes. — Loi de la Modulation entre les tonalités de mode différent. — Raison expressive de la Modulation.

L'ACTION EXPRESSIVE DANS LES TROIS ÉLÉMENTS DE LA MUSIQUE

L'*Expression* est la mise en valeur des sentiments par rapport les uns aux autres.

La musique étant un art de succession, ses divers éléments sont soumis à des lois communes de mouvement ou d'oscillation, que nous avons dû étudier séparément, en ce qui concerne le rythme, la mélodie et l'harmonie.

Bien que ces lois se manifestent à nous de façons très diverses, elles concourent toutes à un effet unique, l'*Expression,* qui est le but de l'art.

La recherche expressive, inhérente à l'art de tous les temps et plus encore sans doute à l'art au moyen âge, nous est apparue déjà dans l'étude de la cantilène monodique. (Voir chap. IV, p. 74 et suiv.)

Chacun des éléments de la musique — on l'a constaté notamment à propos de l'Accent et de la Mélodie (chap. II, p. 30) — est susceptible de revêtir un caractère expressif ; mais ce caractère n'est en quelque sorte qu'un côté, qu'un aspect particulier de l'expression, et non l'Expression elle-même.

L'*Expression*, en effet, embrasse les trois éléments constitutifs de la musique. Elle consiste dans la *traduction* des *sentiments* et des *impressions*, à l'aide de certaines *modifications* caractéristiques, affectant à la fois les formes rythmiques, mélodiques et harmoniques du discours musical.

On appelle plus particulièrement :

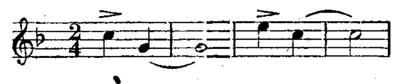
Agogique, le procédé expressif du Rythme,
Dynamique, celui de la Mélodie,
Modulation, celui de l'Harmonie.

L'AGOGIQUE

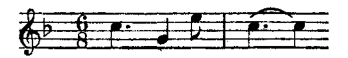
L'*Agogique* consiste dans les modifications apportées au *mouvement rythmique :* précipitation, ralentissement, interruptions régulières ou irrégulières, etc.

L'*Agogique* a pour effet de traduire les impressions relatives de *calme* et d'*agitation.*

On trouve dans la *Symphonie pastorale* de Beethoven une application typique du procédé agogique C'est la transformation du dessin :



marquant, dans le premier morceau, le calme et le repos, en cette seconde manière d'être :



qui donne au final un caractère plus agité, une nuance différente, celle du calme relatif après l'orage.

LA DYNAMIQUE

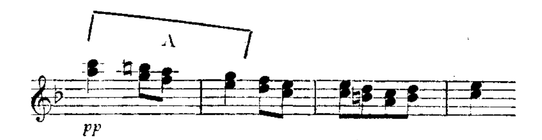
La *Dynamique* consiste dans les modifications apportées à l'*intensité relative* des sons, des groupes ou des périodes mélodiques constituant les phrases : renforcement, atténuation, accroissement ou diminution progressive de sonorité, etc.

La *Dynamique* a pour effet de traduire les impressions relatives de *force* et de *faiblesse.*

L'emploi du procédé dynamique est extrêmement fréquent ; telle est, pour choisir dans la même symphonie un exemple assez frappant, l'opposition entre le passage de force :



et la réponse pleine de douceur et de suavité qui vient après, et qui provient du même dessin mélodique :



LE RÔLE SPÉCIAL DU TIMBRE DANS LA DYNAMIQUE

La *Dynamique* se manifeste aussi, en tant que procédé expressif, sous une forme spéciale à laquelle on a donné le nom de *timbre* (1).

Le *timbre* d'un son est cette qualité particulière qui le différencie d'un autre son émis, dans des conditions identiques de durée, d'intensité et d'acuité. C'est par l'effet du *timbre* que les sons d'un instrument ou d'une voix acquièrent le caractère *personnel* ou *individuel* qui les empêche d'être confondus avec les mêmes sons émis par un autre instrument ou par une autre voix.

Au point de vue scientifique, on s'accorde généralement à expliquer le phénomène du timbre par la résonnance harmonique inhérente à toute émission de son.

Aucun corps sonore ne réalise exactement les conditions énoncées au chapitre de l'Harmonie (page 95). Toutes les fois qu'un corps vibre isolément et dans toute son étendue, il vibre en même temps, mais avec une intensité moindre, dans ses parties aliquotes (1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, etc.). Ces vibrations harmoniques accessoires sont sans effet sur l'intonation du son unique perçu par notre oreille, mais elles en atténuent plus ou moins la pureté.

Helmholtz attribue à la prédominance relative de ces harmoniques concomitants, variables suivant la forme et la matière du corps sonore, l'effet caractéristique qu'on appelle le *timbre*.

Dans la voix humaine par exemple, les voyelles diffèrent par leur timbre : dans les voyelles *a*, *o*, *ou*, les harmoniques *plus graves* sont prédominants ; dans les voyelles *é*, *i*, *u*, au contraire, ce sont les harmoniques *aigus*.

La différence de timbre entre les instruments est la même qu'entre les voyelles.

Le *timbre* résulte de l'*inertie* des corps sonores, et ne saurait être confondu avec les qualités *actives* du son, — durée, intensité, acuité, — seules susceptibles de modifier son caractère *expressif*.

Le *timbre* n'est donc pas un véritable facteur expressif. S'il contribue

(1) Voir chap. IV, p. 77, les diverses acceptions du mot *timbre*.

souvent à l'expression, c'est comme procédé de renforcement ou d'affaiblissement, par conséquent en qualité d'agent *dynamique*.

Il en est du *timbre* dans la Musique comme de la *couleur* dans la Peinture ; si la richesse du coloris peut contribuer à la puissance expressive d'un tableau, c'est également par un effet dynamique, en soulignant le trait, en renforçant les ombres, en accroissant la netteté du relief et de la perspective.

LA MODULATION

La *Modulation* consiste dans les modifications apportées à la *tonalité* des diverses périodes ou phrases constituant le discours musical : elle s'opère au moyen du *déplacement* de la *tonique*, de son oscillation vers les quintes aiguës ou vers les quintes graves.

La *Modulation* a pour effet de traduire les impressions relatives de *clarté* et d'*obscurité*.

On doit considérer la modulation comme un procédé *harmonique*, parce qu'elle repose principalement sur notre conception moderne de la tonalité, c'est-à-dire sur la constitution *harmonique* des périodes et des phrases (1).

L'Accord, toujours identique à lui-même, serait impropre à tout effet expressif, s'il n'était essentiellement déterminatif de la tonalité à l'aide de ses *fonctions tonales* et des cadences.

La *Modulation*, en tant que procédé expressif d'éclairement ou d'assombrissement, est relativement récente dans l'art musical, où elle n'apparaît guère que dans la troisième époque avec les formes cycliques de la symphonie et du drame. Un seul exemple suffira ici à faire comprendre l'effet expressif d'*éclairement* dû à la modulation : l'entrée du thème principal au *cor en fa*, dans le premier mouvement de la IIIe symphonie (Héroïque) de Beethoven :



précédant de quelques mesures la rentrée définitive de tout l'orchestre à la tonalité principale, plus sombre, de MI♭.



(1) Nous avons constaté au chapitre de la Mélodie (page 40) que la *modulation*, comme la tonalité, pouvait quelquefois se présenter sous une forme purement *mélodique*. Mais cette sorte de modulation tout à fait élémentaire ne saurait suffire à constituer un procédé expressif complet.

Une étude plus complète de la modulation sera faite ultérieurement, avec des exemples dans l'ordre symphonique et dans l'ordre dramatique : nous nous bornerons à exposer ici brièvement ses principes généraux.

PARENTÉ DES TONALITÉS — TONALITÉS VOISINES

On a vu au chapitre précédent (p. 113) que les douze sons de notre système musical sont susceptibles d'appartenir à la même tonalité, et, en même temps, de servir de point de départ (de tonique) à autant de tonalités différentes, dans chaque mode.

Il s'établit ainsi entre les *tonalités* des relations de *parenté*, plus ou moins immédiate, basée, comme la parenté des sons, sur la *résonnance harmonique* et sur l'*ordre cyclique* des *quintes*.

Un son quelconque et sa résonnance harmonique étant pris comme accord en fonction de *Tonique* (l'accord d'*UT majeur* par exemple), tous les accords de tonique contenant *un* ou *plusieurs sons communs* avec ceux de cet accord, seront reliés à lui par une parenté directe ou de premier ordre.

On appelle *tonalités voisines* celles dont les accords de tonique sont reliés entre eux par cette parenté *directe*.

Si l'on considère l'accord *UT-mi-sol* comme déterminatif de la tonalité d'*UT majeur*, par exemple, cette tonalité sera voisine de celles de :

FA	majeur,	par la note	*ut*,	à cause	de l'accord :	FA-la-*ut*.
LA♭	—	—	*ut*,	—	—	LA♭-*ut*-mi♭.
MI	—	—	*mi*,	—	—	*MI*-sol♯-si.
LA	—	—	*mi*,	—	—	LA-ut♯-*mi*.
SOL	—	—	*sol*,	—	—	*SOL*-si-ré.
MI♭	—	—	*sol*,	—	—	MI♭-*sol*-si

Mais il s'agit ici d'accords et non de sons isolés ; or, par le phénomène double de la résonnance harmonique, tout accord peut se présenter sous deux aspects, deux modes différents.

Il existe donc, outre les six accords majeurs, ci-dessus énumérés, un nombre égal d'accords *mineurs* directement parents, par leurs notes communes, avec l'accord *UT-mi-sol*.

La tonalité d'*UT majeur* est donc aussi voisine des tons appelés :

la	mineur,	par les notes *ut* et *mi*,	à cause	de l'accord :	la-*ut*-*MI*.
ut	—	par les notes *ut* et *sol*,	—	—	*ut*-mi♭-*SOL*.
fa	—	par la note *ut*,	—	—	fa-la♭-*UT*.
mi	—	par les notes *mi* et *sol*,	—	—	*mi*-*sol*-SI.
ut♯	—	par la note *mi*,	—	—	ut♯-*mi*-SOL♯.

et devait être enfin pareillement voisine du ton de

sol mineur, par la note *sol*, à cause de l'accord : *sol*-si ♭-RÉ.

Mais en ce qui concerne cette dernière tonalité, une restriction sera nécessaire.

Inversement, si nous considérons un accord *mineur* comme tonique : par exemple, *la-ut-MI*, déterminatif de la tonalité dite « *la mineur* » — dont la note *prime* est le *MI* aigu, — cette tonalité sera voisine, d'une part, de celles de :

mi	mineur, par la note	*mi*,	à cause de l'accord		*mi*-sol-SI.
ut ♯	—	—	*mi*,	—	—	ut ♯-*mi*-SOL ♯.
fa	—	—	*ut*,	—	—	fa-la ♭-. *UT*.
ut	—	—	*ut*,	—	—	*ut*-mi ♭-SOL.
ré	—	—	*la*,	—	—	ré-fa-*LA*.
fa ♯	—	—	*la*,	—	—	fa ♯-*la*-UT ♯.

d'autre part, de celles de :

UT	majeur,	par les notes *mi* et *ut*,	à cause	de l'accord	*UT-mi*-sol.
LA	—	par les notes *mi* et *la*,	—	—	*LA*-ut ♯-*mi*.
MI	—	par la note *mi*,	—	—	*MI*-sol ♯-si.
FA	—	par les notes *ut* et *la*,	—	—	FA-*la-ut*.
LA ♭	—	par la note *ut*,	—	—	LA♭ -*ut*-mi ♭.

et devrait être enfin pareillement voisine du ton de

RÉ majeur, par la note *la*, à cause de l'accord RÉ-fa ♯-*la*.

Mais cette dernière tonalité se trouvant, par rapport à celle de *la mineur*, exactement dans la même situation que la tonalité de *sol mineur*, par rapport à celle d'*UT majeur*, est soumise à la même restriction.

Notre éducation musicale, en effet, se refuse, jusqu'à présent, à admettre la parenté directe entre une tonalité quelconque et celle de sa dominante de mode opposé, malgré l'existence d'une note commune aux deux accords de tonique, savoir :

sol, note commune à l'accord *majeur : UT-mi-sol*, et à l'accord *mineur* de sa *dominante : sol-si ♭-RÉ ;*

la, note commune à l'accord *mineur : la-ut-MI*, et à l'accord *majeur* de sa *dominante : RÉ-fa ♯-la*.

Cette anomalie s'explique difficilement : elle tient probablement à l'influence caractéristique que nous attribuons dans notre système tonal à la *médiante* (tierce de la tonique), d'une part, et de l'autre, à la *sensible* (tierce de la dominante).

Lorsqu'en *UT majeur*, par exemple, le *si* ♭ apparaît en qualité de

médiante, caractéristique du ton de ***sol mineur***, c'est forcément au détriment de l'effet caractéristique du ***si naturel*** en qualité de ***sensible*** du ton d'*UT*.

Inversement, dans le ton dit ***la mineur***, ayant pour prime *MI*, l'apparition du ***fa ♯*** en tant que ***médiante***, caractéristique du ton de ***RÉ majeur***, détruit l'effet du ***fa naturel***, qui, en qualité de ***sensible descendante***, caractérisait le ton de ***la mineur***.

On pourrait donc dire que deux tonalités, dans l'une desquelles la médiante ne peut apparaître qu'en détruisant la sensible de l'autre, ne sauraient être parentes ou voisines; mais cette explication est tout à fait insuffisante.

Quoi qu'il en soit, nous devons tenir compte de cette restriction relative aux dominantes de mode opposé : dès lors, le nombre des tonalités voisines d'une tonalité quelconque, majeure ou mineure, doit être limité à *onze;* le tableau suivant permet d'apprécier leur plus ou moins grande proximité ainsi que leur parfaite symétrie dans les deux modes.

TABLEAU DES TONALITÉS VOISINES

RÉSONNANCE SUPÉRIEURE	UT majeur	la mineur	RÉSONNANCE INFÉRIEURE
:**LA**♭- ut - mi♭:	LA♭ majeur	ut ♯ mineur	:ut♯- mi - **SOL**:
:ut♯- mi - **SOL♯**:	ut ♯ mineur	LA majeur	:**LA** - ut♯- mi :
:**MI** - sol ♯ - si :	MI majeur	fa mineur	:fa - la♭ - **UT** :
:mi - sol - **SI** :	mi mineur	FA majeur	:**FA** - la - ut :
A - la - **UT - MI - SOL** - si - ré a - la♭ -	*Fonctions tonales* *SOL* majeur *FA* majeur *fa* mineur	 *ré* mineur *mi* mineur *MI* majeur	ré - fa - **LA - UT - MI** - sol - **SI** - sol♯ - si
:la ut - **MI** :	la mineur	UT majeur	:**UT** - mi - sol :
:**LA** - ut♯- mi :	LA majeur	ut mineur	: ut - mi♭- **SOL** :
: ut - mi♭ - **SOL** :	ut mineur	LA♭ majeur	: **LA**♭ - ut - mi♭:
: **MI**♭ - sol - si♭ :	MI♭ majeur	fa ♯ mineur	:fa♯- la - **UT♯**:

La *tonalité principale* est placée au centre du tableau, entre celles de sa *sous-dominante* et celle de sa *dominante*. Cet ensemble de trois tonalités qui reproduit exactement les trois *fonctions tonales*, forme un groupe particulier qui contient tout le principe de la modulation.

Les autres tonalités voisines sont, pour ainsi dire, secondaires, et leur effet expressif d'éclairement ou d'assombrissement ne peut s'expli-

quer qu'à l'aide de la relation de *quinte* existant entre les notes *primes* des accords du groupe central (*FA*, *UT*, *SOL* en majeur... *LA*, *MI*, *SI* en mineur).

LOI DE LA MODULATION ENTRE LES TONALITÉS DE MÊME MODE

C'est, en effet, suivant l'*ordre cyclique des quintes* que la lumière et l'ombre se distribuent dans toutes les modulations de même mode.

Toutes les fois qu'une modulation aboutit à une tonalité située, sur le cycle des quintes, du côté de la *quinte aiguë* du ton principal (*sol*, *ré*, *la*, *mi*, par rapport à *ut*, par exemple), l'effet expressif est comparable à la montée vers la *lumière*, à l'expansion *lumineuse*.

Toutes les fois, au contraire, qu'une modulation aboutit à une tonalité située du côté de la *quinte grave* (*fa*, *si* ♭, *mi* ♭, *la* ♭, par rapport à *ut*), l'effet est comparable à la chute vers les *ténèbres*, à la concentration dans *l'obscurité*.

En mode *majeur*, par conséquent, la modulation vers les *dominantes éclaire*, la modulation vers les *sous-dominantes obscurcit*.

Inversement, en mode *mineur*, la modulation vers les *dominantes obscurcit*, la modulation vers les *sous-dominantes éclaire*.

Dans le ton de *la* mineur, par exemple, la véritable fonction de *dominante*, par rapport à l'accord de tonique *la-ut-MI* (ayant pour *prime MI*), est constituée par l'accord *ré-fa-LA* (ayant pour *prime LA*), c'est-à-dire par l'accord situé à la quinte *grave*, tandis que la véritable fonction de *sous-dominante* est occupée par l'accord situé à la quinte *aiguë : mi-sol-SI* (ayant pour *prime SI*).

Les tonalités de *ré* mineur, *sol* mineur, *ut* mineur, etc., plus sombres que celles de *la* mineur, sont donc bien du côté de la *dominante*, tandis que celles de *mi* mineur, *si* mineur, *fa*♯ mineur, plus claires, sont du côté de la *sous-dominante*.

Mais l'usage a fait prévaloir des dénominations contraires à la réalité, car on appelle communément *dominante* la quinte *aiguë* et *sous-dominante* la quinte *grave*, aussi bien en mode *mineur* qu'en mode *majeur*.

En langage vulgaire, on peut donc dire d'une manière absolue que, dans les deux modes, la modulation vers les *dominantes éclaire*, tandis que la modulation vers les *sous-dominantes obscurcit* (1).

DIFFÉRENCE ENTRE LES DOMINANTES ET LES SOUS-DOMINANTES

L'impression d'*expansion* causée par les modulations vers les *domi-*

(1) Le côté *sous-dominante* pourrait être comparé au *violet* du prisme, tandis que le *rouge* figurerait le côté *dominante*.

nantes (*quintes aiguës*) doit être attribuée à un effort, à une tension de la volonté créatrice du musicien, quelque chose comme une force mécanique, mise en action pour sortir de la tonalité et *monter* plus haut (1).

Sitôt que cette force cesse d'agir, il se produit une *réaction*, une chute, un *retour* vers le point de départ : la tonalité initiale reparaît pour ainsi dire mécaniquement, naturellement. C'est pourquoi la modulation à la dominante (quinte aiguë) n'est pas destructive de la tonalité.

Il n'en est pas de même des modulations vers les *sous-dominantes* (*quintes graves*) : l'impression déprimante qu'elles provoquent n'est plus attribuable à un effort, à une force mécanique, mais au contraire à une *détente*, à un *affaissement* de la volonté créatrice qui *se laisse aller* à sortir de la tonalité.

Dès lors, il ne suffit pas que cette détente cesse, pour que la tonalité initiale reparaisse : il faudrait un effort nouveau pour y remonter. Ainsi s'explique cette tendance bien connue de la modulation vers la sous-dominante (quinte grave) à devenir définitive, et à se substituer rapidement à la tonalité initiale, laquelle, en reparaissant, produit alors l'effet d'une dominante.

Un corps lancé en l'air redescend naturellement par une trajectoire égale à sa montée : c'est le cas de la modulation vers la dominante.

Un corps qu'on laisse tomber reste sur le sol, et ne tend pas à remonter : c'est le cas de la modulation vers la sous-dominante.

LOI DE LA MODULATION ENTRE LES TONALITÉS DE MODE DIFFÉRENT

Quant aux modulations entre les tonalités de mode différent, elles semblent procéder du clair à l'obscur lorsqu'elles passent du mode majeur

(1) L'idée de *hauteur* relative appliquée aux phénomènes musicaux (sons harmoniques, tonalités) n'est pas, comme on pourrait le croire, une *figure* empruntée à la représentation graphique des notes sur la portée : elle tire son origine de l'ordre physique des milieux sonores.

Pour l'homme, en effet, la densité relative des milieux ambiants décroît normalement depuis les profondeurs du sol jusqu'aux limites extrêmes de l'atmosphère, depuis le *bas* jusqu'en *haut*.

Or, de deux corps sonores, différant par leur densité, mais identiques sous tous les autres rapports (dimensions, tension, température, etc.), *le plus dense* sera susceptible d'émettre les vibrations *les plus lentes*, et, par conséquent, le son *le plus grave*.

Toutes choses égales d'ailleurs, les sons *les plus graves* sont donc produits par les vibrations des milieux *les plus denses*, c'est-à-dire *les plus bas* dans l'ordre physique.

La génération naturelle de l'accord majeur à l'aide des harmoniques aigus, procède *réellement de bas en haut* : il n'est pas surprenant dès lors que la modulation vers la *dominante* ou *quinte supérieure* (harmonique) provoque l'impression de *montée*, et, par suite, de *lumière*.

Inversement, l'accord mineur, formé des harmoniques graves, procède *de haut en bas* : la modulation vers la *quinte inférieure* (dominante réelle en mineur ; sous-dominante en majeur) doit donc logiquement produire l'effet opposé : *descente*, *chute*, *assombrissement*.

au mode mineur, de l'obscur au clair quand elles passent d'une tonalité mineure à une tonalité majeure. Mais ce phénomène, plus apparent que réel, n'est nullement comparable à ceux qui caractérisent les modulations entre tonalités de même mode : il doit être attribué à des causes différentes qui seront étudiées dans le deuxième livre de cet ouvrage.

RAISON EXPRESSIVE DE LA MODULATION

Tels sont les principes généraux de la modulation, dont nous aurons à examiner plus tard le fonctionnement et l'application dans les formes musicales de la troisième époque.

Comme l'Agogique et la Dynamique, la Modulation n'a pas d'autre but que de concourir à l'Expression.

L'Expression est l'unique raison d'être de la modulation : c'est là une vérité sur laquelle on ne saurait trop insister, pour mettre en garde les compositeurs contre cette tendance trop fréquente à moduler sans motif.

Il faut un but dans la marche progressive des modulations, comme dans les diverses étapes de la vie : lorsque le musicien a fait choix d'un point de départ sur le cycle des quintes, c'est-à-dire d'une tonique, il ne doit point s'en éloigner au hasard.

La raison, la volonté, la foi, qui guident l'homme dans les mille tribulations de la vie, guident pareillement le musicien dans le choix des modulations.

Aussi les modulations inutiles et contradictoires, la fluctuation indécise entre la lumière et l'ombre, produisent-elles sur l'auditeur une impression pénible et décevante, comparable à celle que nous inspire un pauvre être humain, faible et inconsistant, ballotté sans cesse entre l'orient et l'occident, au cours d'une lamentable existence, sans but et sans croyance !



IX

HISTOIRE

DES THÉORIES HARMONIQUES

Le problème de l'harmonie dans l'histoire. — Zarlino (1517 † 1590). — Rameau (1683 † 1764). — Tartini (1692 † 1770). — Barbereau (1799 † 1879). — Durutte (1803 † 1881). — Hauptmann (1792 † 1868). — Helmholtz (1821 † 1894). — Von Œttingen (1836). — Riemann (1849).

LE PROBLÈME DE L'HARMONIE DANS L'HISTOIRE

« Il n'y a dans l'univers qu'une seule harmonie, et celle des sons en est l'image. »

Cette idée, exprimée par Cicéron, montre que déjà de son temps, et sans doute bien avant lui, les préoccupations de l'harmonie et des nombres agitaient les esprits des philosophes : Pythagore, Ptolémée, Aristoxène, pour ne citer que les principaux, ont recherché dans l'étude des rapports simples les grandes lois harmoniques des mondes. Ils furent eux-mêmes précédés très probablement dans cette voie par les Druides de notre terre celtique, dont les connaissances astronomiques et métaphysiques avaient émerveillé les conquérants romains lors de leurs invasions.

On conçoit, en effet, que cet éternel problème du Nombre, clé véritable de la genèse mondiale, soit apparu, dès l'origine, à l'intelligence humaine, consciente d'elle-même et de son principe divin, comme la plus mystérieuse et la plus abstraite de toutes les connaissances auxquelles cette merveilleuse faculté soit susceptible de s'élever.

Remonter ici au point de départ des théories que nous avons essayé d'exposer sur l'Harmonie, l'Accord, la Tonalité, la Modulation, etc., ce serait refaire l'histoire de l'homme lui-même, depuis la Genèse, où l'influence symbolique des nombres se manifeste presque à chaque

verset, jusqu'aux conceptions modernes les plus ardues, sur l'unité des forces physiques et la série illimitée des mouvements vibratoires.

Un pareil travail ne saurait être entrepris utilement : il nous suffira de faire connaître sommairement les principaux auteurs ayant laissé quelques travaux précis sur les phénomènes naturels de la résonnance harmonique, et sur l'ordre des quintes, c'est-à-dire sur les deux principes générateurs de notre système harmonique et tonal.

Ce n'est guère qu'à partir du XIV[e] siècle qu'on retrouve la trace des recherches métaphysiques sur l'harmonie ; on ne peut s'empêcher d'être frappé par la coïncidence de cette époque avec celle des grandes découvertes astronomiques.

La gravitation des astres offre en effet plus d'une analogie avec les lois harmoniques ; et l'accomplissement du *cycle tonal* fermé à la douzième quinte par l'enharmonie, qui limite le domaine musical, peut fort bien se comparer aux découvertes de Christophe Colomb et de Galilée, au *tour du monde* qui limite notre domaine terrestre, notre *cycle géographique*. Le premier auteur connu qui se soit occupé des principes naturels de l'harmonie vivait en effet au temps de Galilée.

ZARLINO

Gioseffo Zarlino, né à Chioggia en 1517, entra dans l'ordre des franciscains en 1537, à Venise ; il fut nommé diacre en 1541, et eut pour maître dans l'étude de la musique Adrian Willaert, dont nous retrouverons le nom dans l'histoire du madrigal et des origines du drame (1). Zarlino fut ensuite maître de chapelle à l'église San Marco de Venise, où il succéda en 1565 à Cyprian de Rore (2), et revint enfin comme chanoine à Chioggia en 1582 ; il mourut à Venise en 1590.

L'ouvrage principal de Zarlino, *Institutione armoniche* (3), date de 1558. Cet ouvrage fut complété en 1571 par les *Dimostrazione armoniche* (4) au moment de la grande polémique entre l'auteur et Vicenzo Galilei (père de l'astronome), à propos du chant collectif et du *solo*. Les théories musicales des philosophes de l'antiquité préoccupaient déjà les esprits, car, dans cette querelle entre Zarlino et Galilei, le premier s'appuyait sur Ptolémée, le second sur Pythagore, sans qu'on ait jamais bien su pourquoi.

Les *Sopplimenti musicali* (5), dernier ouvrage de Zarlino, parurent en 1588, deux ans avant sa mort.

(1) Voir ci-après, chapitre XI, et le troisième livre de cet ouvrage.
(2) Voir ci-après, chapitre XI.
(3) Principes harmoniques.
(4) Démonstrations de l'harmonie.
(5) Suppléments musicaux.

C'est dans le premier de ces ouvrages (*Instituzione armoniche*) qu'on trouve l'exposition du principe de l'Accord consonnant unique, sous son double aspect (majeur et mineur).

Zarlino, en effet, base l'accord majeur sur la division *harmonique* de la corde (1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, — résonnance supérieure), et l'accord mineur sur la division arithmétique (1, 2, 3, 4, 5, 6, — résonnance inférieure).

Mais cette théorie, pourtant fort simple, avait le tort d'être incompatible, par plusieurs points, avec la routine de la *basse continue*. Elle n'eut donc aucun succès, lors de sa première apparition, et c'est plus d'un demi-siècle après que nous la retrouvons, présentée différemment, chez Rameau et Tartini.

RAMEAU

JEAN-PHILIPPE RAMEAU, dont nous aurons à nous occuper plus spécialement comme compositeur (1), est l'auteur d'un *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Paris, 1722), où, pour la première fois, est exposé méthodiquement le système du renversement, permettant de ramener l'accord à son état fondamental.

Rameau reproduit l'expérience de Zarlino pour la division harmonique de la corde (1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6), et déclare que l'accord parfait est donné par la nature.

Mais il est moins catégorique en ce qui concerne la division arithmétique (1, 2, 3, 4, 5, 6, résonnance inférieure) donnant l'accord parfait mineur. Il est très probable cependant que sa conviction intime sur ce dernier point était conforme à celle de Zarlino; en effet, l'auteur anonyme d'un ouvrage paru en 1752 et intitulé: *Eléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*, énonce formellement, page 20, le principe de la résonnance inférieure (2).

Consciemment ou non, ce principe apparaît du reste en maint endroit, dans les divers ouvrages de Rameau, et même dans son traité.

Son système de la Basse fondamentale, impliquant le déplacement du son générateur de l'accord, la *prime*, n'est pas autre chose que l'idée de Zarlino. Cette théorie est une innovation, par rapport à l'usage de la basse continue, ainsi que Rameau prend la peine de nous l'apprendre, page 206:

(1) Voir les deuxième et troisième livres.

(2) Cet ouvrage est attribué à d'Alembert: toutefois, Condillac, dans l'approbation qu'il fut chargé de formuler au nom du roi, s'exprime ainsi :

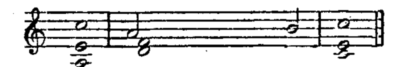
« M. Rameau doit être flatté de voir à la portée de tout lecteur intelligent un système dont « il a découvert les principes, et qui, ce me semble, pour être apprécié n'a besoin que d'être « connu. »

« A Paris, ce 23 novembre 1751. »

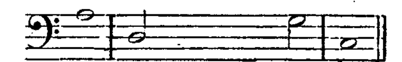
« Il ne faut pas confondre, dit-il, la progression diatonique d'une basse dont nous parlons à présent (basse continue) avec la progression consonnante dont nous avons donné des exemples. Cette basse que nous appelons *fondamentale* ne porte que des accords parfaits ou de septième, pendant que la basse ordinaire, que nous appelons *continue*, porte des accords de toute espèce. Ainsi, cette basse fondamentale servira de preuve à tous nos ouvrages. »

Rameau déclare en propres termes, page IX, « qu'il n'y a qu'un seul accord dont tous les autres proviennent ». Cependant il reconnaît une existence distincte aux deux accords parfaits et à l'accord de septième.

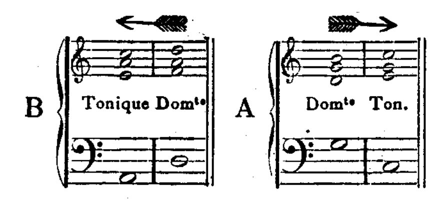
Dans un exemple où il veut prouver la genèse de cet accord de septième, il reproduit une cadence de Zarlino (page 58):



à laquelle il ajoute une basse fondamentale :



où l'on peut voir le principe des deux cadences de sens opposé en mineur et en majeur.



Un fait plus significatif vient à l'appui de cette opinion : Rameau appelle *sixte ajoutée* la note supérieure (*ré*, par exemple) dans la disposition harmonique bien connue : et il traite cette note mélodique ascendante, *ajoutée à l'accord parfait*, comme une vraie dissonnance, qu'il ne confond nullement avec la *septième*.

Il est difficile de ne pas voir là le principe même à l'aide duquel nous avons vérifié le sens différent du mouvement mélodique, suivant le mode, dans chacune des cadences (voir chap. VII, p. 112). On ne saurait cependant rien affirmer sur les idées de Rameau relativement aux modes de sens inverse : il a sans doute pressenti la véritable théorie, plutôt qu'il ne l'a comprise nettement.

Au surplus, la rédaction de son traité est extrêmement lourde et diffuse : en maint endroit, il énonce des principes contradictoires.

C'est ainsi notamment qu'après avoir déclaré (page 138) que « la mélodie provient de l'harmonie », il constate (page 329) qu'« il est difficile de réussir parfaitement dans les pièces à deux et à trois parties, si l'on ne compose toutes les parties ensemble, parce que chaque partie doit avoir un chant coulant et gratieux » (*sic*).

Cette dernière assertion, plus raisonnable que l'autre, nous autorise à considérer Rameau comme ayant vraiment compris le rôle prépondérant de la mélodie dans la musique, et celui des deux résonnances naturelles dans la formation de l'harmonie.

Après Rameau, c'est au célèbre violoniste Tartini, auteur du « Trille du diable », qu'on doit la reprise et la continuation des théories avancées par Zarlino.

TARTINI

GIUSEPPE TARTINI, né à Pirano en 1692, mourut à Padoue en 1770, après une existence assez agitée. Outre ses compositions musicales (sonates et concertos), Tartini a laissé plusieurs ouvrages théoriques, dont le principal est intitulé : *Trattato di musica, secondo la vera scienza dell'armonia* (1). Ce traité, paru en 1754, réalise un progrès notable sur celui de Rameau, au point de vue de la netteté des idées. L'auteur exclut de notre système musical l'harmonique 7, et oppose directement l'une à l'autre les deux résonnances engendrant les deux modes (pages 65, 66, 91).

On doit aussi à Tartini d'intéressantes découvertes sur la production des *sons résultants* qui proviennent de la différence entre le nombre des vibrations de deux sons réels, émis simultanément.

Tartini avait remarqué notamment que l'émission sur un violon de la sixte engendre un troisième son beaucoup plus grave : et plusieurs autres, moins perceptibles, dont les rapports avec celui-ci suivent les lois de la progression harmonique ascendante.

Mais il était réservé à Von Œttingen, dont nous parlerons ci-après, de tirer de cette découverte toutes les conséquences qu'elle comporte.

Après Tartini, il semble que pendant près d'un siècle la théorie harmonique soit totalement tombée dans l'oubli. La routine de la *basse continue* règne en souveraine absolue sur toute la musique de cette époque.

Les divers traités parus entre 1760 et 1840 ne sont que des manuels de basse chiffrée, dénués de tout fondement rationnel.

C'est seulement en 1845 que nous voyons reparaître en France

(1) Traité de musique, selon la vraie science de l'harmonie.

quelques idées plus saines et plus élevées sur l'enseignement de l'harmonie et les origines de la gamme.

BARBEREAU

AUGUSTE BARBEREAU, né à Paris en 1799, fut élevé à Reicha, obtint le prix de Rome en 1824, et fut plus tard professeur au Conservatoire. Il mourut à Paris en 1879. Barbereau s'occupa de musique surtout au point de vue historique et didactique. Il avait constaté l'insuffisance, déjà notoire à son époque, de l'enseignement de la composition, et fit de très louables efforts pour y porter remède ; mais son *Traité de composition musicale*, paru en 1845 et conçu sur des plans fort vastes, est malheureusement resté inachevé

Dans cet ouvrage, l'auteur considère notre gamme moderne comme directement issue d'une série illimitée de quintes allant soit vers le grave, soit vers l'aigu. Cette théorie est exposée plus en détail dans son *Etude sur l'origine du système musical*, parue en 1852 et inachevée également.

Il appartenait à Durutte de reprendre plus scientifiquement les idées de Barbereau, et de démontrer mathématiquement leur concordance avec la progression harmonique.

DURUTTE

Le comte CAMILLE DURUTTE, né à Ypres en 1803, polytechnicien distingué, vécut à Metz, où il se livra à l'étude approfondie de la mathématique musicale, et mourut à Paris en 1881.

Dans sa *Technie harmonique*, parue en 1855, et complétée en 1876, Durutte, malheureusement imbu, comme tous ses contemporains, des théories qui reconnaissent à chaque accord consonnant ou dissonnant une réalité distincte, se livre à des calculs mathématiques fort abstraits sur toutes les combinaisons possibles avec les tierces majeures et mineures, depuis l'accord parfait, jusques et y compris les accords de onzième et de treizième.

Cette étude ne saurait se concilier avec notre conception beaucoup plus simple de l'harmonie; mais elle est précédée d'une introduction remarquable, empruntée en grande partie aux écrits du philosophe slave Hœné Wronski, et d'un résumé d'acoustique, qui méritent d'être signalés.

Cette introduction établit l'insuffisance de la série des harmoniques pour la genèse de notre gamme, la nécessité d'un *rapport unique* pour servir de base à notre système musical, et la limite de perception des organes auditifs de l'homme, en ce qui concerne la distinction entre les diverses intonations des sons.

Le résumé d'acoustique montre que les systèmes proposés, depuis et y compris Pythagore, pour la genèse de notre gamme, se résument tous dans l'*échelle des quintes*, et que le tempérament empêche de discerner l'écart théorique de calcul entre les quintes exactes et les quintes tempérées (voir chap. VI, p. 105, note).

En dépit de cette constatation, énoncée explicitement en note au bas de la page 52"', l'auteur n'en continue pas moins à attribuer une personnalité différente à chacun des sons que notre oreille identifie par l'enharmonie. L'échelle des quintes se présente donc à lui sous la forme d'une ligne droite indéfinie, et non d'un cycle fermé.

Quant au mode mineur, Durutte semble n'en point connaître d'autre que celui dont le type est la gamme mineure de *la*, avec altération de la sensible (*sol* ♯). Il s'ingénie vainement à en fournir une explication rationnelle.

C'est en Allemagne que nous retrouvons, à peu près à la même époque, le principe des deux gammes opposées, et des modes symétriques.

HAUPTMANN

Moritz Hauptmann, né à Dresden en 1792, étudia surtout avec Spohr, sous l'égide duquel il obtint en 1842 le titre de *cantor* à l'école Saint-Thomas de Leipzig, et celui de *maître en théorie* au Conservatoire de la même ville, où il mourut en 1868.

Hauptmann a laissé des œuvres musicales remarquables surtout par leur construction, et plusieurs ouvrages théoriques dont le principal est intitulé : *Die Natur der Harmonik und der Metrik* (1). Cet ouvrage, paru en 1858, postérieurement à ceux de Barbereau et de Durutte, repose entièrement sur les deux résonnances harmoniques (supérieure et inférieure). Cependant, Hauptmann recule encore devant les conséquences de son système, et n'ose affirmer le caractère prépondérant de la note *prime aiguë* dans l'accord mineur.

Depuis Hauptmann, la recherche des théories harmoniques paraît s'être concentrée presque exclusivement en Allemagne.

HELMHOLTZ

Hermann Helmholtz, né à Potsdam en 1821 et mort à Berlin en 1894, après une carrière de professeur tout à fait étrangère à la musique, s'est beaucoup occupé des phénomènes acoustiques. On lui doit les ingénieuses observations que nous avons résumées sur le rôle des har-

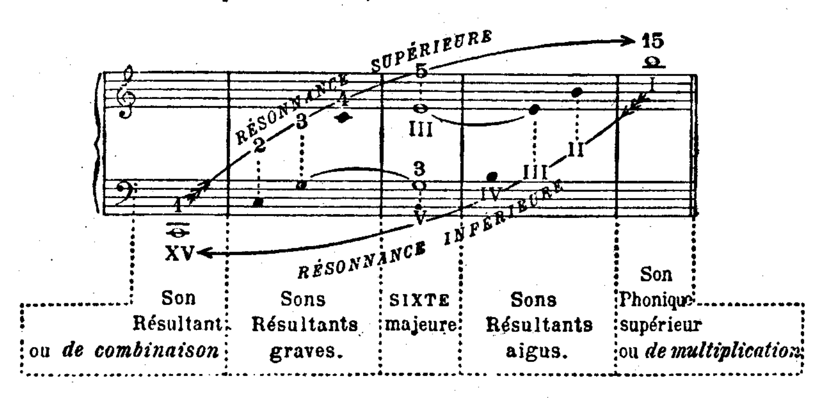
(1) La nature de l'harmonie et de la métrique.

moniques dans la diversité des timbres et dans la distinction des voyelles (1). Dans son ouvrage principal *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage der Musik* (2), paru en 1863, Helmholtz émet l'idée qu'un accord peut être représenté par un son unique (*Klangvertretung*), idée conforme à celle du son générateur chez Zarlino et Rameau; mais sa théorie de l'accord mineur est toute différente, car il cherche à l'établir à l'aide des harmoniques supérieurs, 10, 12, 15 (*mi*, *sol*, *si*), ce qui détruit toute la loi de symétrie des deux modes. Plusieurs autres erreurs se sont glissées du reste dans cet ouvrage, dont la valeur historique est seule indiscutable.

VON ŒTTINGEN

Arthur Von Œttingen, né en 1836 à Dorpat en Livonie (où il est encore actuellement professeur), physicien et musicien tout à la fois, a fait paraître en 1866 un ouvrage intitulé *Harmoniesystem in dualer Entwickelung* (3), dans lequel il combat avec énergie les erreurs d'Helmholtz.

Von Œttingen reprend, en la complétant, l'idée de Tartini à propos des sons résultants. Il constate que le même intervalle de *sixte*, dont les sons résultants au grave sont placés dans l'ordre de la résonnance harmonique supérieure (voir ci-dessus, page 137), peut fournir aussi une autre série symétrique de sons résultants à l'aigu, placés dans l'ordre de la résonnance harmonique inférieure. Ainsi se vérifie, à l'aide de l'intervalle incomplet et neutre de la sixte majeure, toute la genèse des accords parfaits majeur et mineur.



Dans cette expérience, où les harmoniques majeurs sont numérotés

(1) Voir chap. VIII, p. 124.
(2) Traité de la Tonalité comme base physiologique de la musique.
(3) Système de l'Harmonie dans sa double évolution.

en chiffres arabes et les harmoniques mineurs en chiffres romains, on remarque :

1°, que la sixte majeure qui sert de point de départ est constituée par les harmoniques 3 et 5 (ou III et V) des deux résonnances.

2°, que le quinzième harmonique de chacune des résonnances harmoniques résultantes coïncide avec le son prime de l'autre :

ut = 1 ou XV ; *si* = 15 ou I.

Von Œttingen a donné le nom de *son résultant* ou *de combinaison* à l'*UT* grave qui sert de prime à la résonnance majeure, et le nom de *son phonique supérieur* ou *de multiplication* au *SI* aigu (résultant de la multiplication des deux harmoniques, *sol 3* et *mi 5*, l'un par l'autre) servant de prime à la résonnance mineure.

La symétrie absolue des deux résonnances est rendue tout à fait apparente par l'expérience de Von Œttingen, et cette explication des phénomènes harmoniques se confirme de jour en jour dans les travaux postérieurs à son ouvrage et notamment dans ceux de Riemann.

RIEMANN

Hugo Riemann, né près de Sondershausen en 1849, est actuellement professeur de musique à l'université de Leipzig. Il a publié de nombreux ouvrages théoriques sur la musique, parmi lesquels il faut citer :

1° Sa thèse de doctorat, parue en 1873, intitulée *Musikalische Logik* (1) et contenant toute la théorie des harmoniques inférieurs, exposée d'une façon claire et certaine ;

2° Son traité intitulé *Handbuch der Harmonielehre* (2), paru sous forme d'essai en 1880, complété et réédité en 1887 et traduit en français par M. G. Humbert (à Londres, chez Augener). Cet ouvrage explique la genèse de l'accord à l'aide des deux expériences que nous avons reproduites au chapitre de l'Harmonie (pages 95 et suiv.).

Mais la raison de l'exclusion des sons harmoniques 7, 11, 13, etc., n'y apparaît pas, et l'auteur reste muet sur la question du cycle des quintes, qui fournit précisément la solution de cette difficulté. Le traité de Riemann est cependant basé sur les trois *fonctions tonales* (Tonique, Dominante et Sous-Dominante), c'est-à-dire sur la relation de *quinte* entre les notes *primes ;* mais le principe de cette relation n'y est pas nettement dégagé. Cet ouvrage est du reste assez aride, en raison de sa terminologie peu usuelle, et de son nouveau système de chiffrage des

(1) Logique musicale.
(2) Manuel d'harmonie.

harmonies ; il réalise toutefois un grand progrès en ce qui concerne les notions de tonalité, de fonction tonale et de valeur esthétique de l'accord.

3° Le *Dictionnaire de Musique* de Riemann, paru en 1896 et traduit en français en 1899 par M. G. Humbert, mérite aussi d'être signalé. Cet ouvrage reprend la même théorie harmonique, et fournit, outre sa documentation historique très sérieuse, un certain nombre d'aperçus nouveaux sur les rapports des sons, sur les divers systèmes de gammes, sur la parenté des sons et des harmonies, sur les tonalités voisines, etc., le tout en parfaite concordance avec la théorie harmonique et tonale exposée dans les précédents chapitres du présent ouvrage.

Sans doute, en pareille matière, rien ne peut être donné comme absolument définitif, car nos idées, nos connaissances et notre nature elle-même sont éminemment modifiables, sinon perfectibles. On ne peut nier cependant qu'une théorie comme la nôtre ait de grandes chances d'être vraie, lorsqu'elle réunit en sa faveur tous les esprits distingués dont nous venons de retracer les laborieuses recherches.

A chacun de la contrôler, de s'en pénétrer et de la compléter encore par son travail personnel de réflexion et d'application.



X

LE MOTET

Formes polyphoniques primitives. — Forme de la pièce liturgique. — Forme du motet. — Constitution de la phrase dans le motet. — Forme du répons. — Histoire des formes polyphoniques primitives : les déchanteurs et les théoriciens. — Histoire du motet. Période franco-flamande. — Période italo-espagnole. — Période italo-allemande.

FORMES POLYPHONIQUES PRIMITIVES

La musique de la deuxième époque est qualifiée de *polyphonique* (à plusieurs voix), parce qu'elle consiste en un certain nombre de parties mélodiques différentes destinées à être chantées simultanément sans aucun accompagnement instrumental (1).

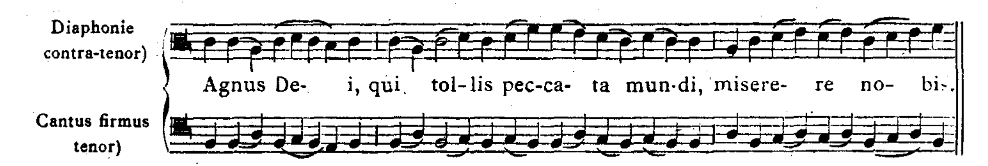
Les premiers essais de musique polyphonique furent la *diaphonie* et le *déchant*.

On s'accorde à faire remonter l'apparition de la diaphonie (appelée aussi *organum*) à l'époque du xe siècle. Cette forme consistait à faire entendre, avec une mélodie donnée (*cantus firmus*), une succession de quintes au-dessus ou de quartes au-dessous, dont la marche, absolument parallèle, n'était interrompue que par de rares unissons ou des octaves sur la finale de la période.

Ces superpositions, incompatibles avec nos habitudes musicales contemporaines, pouvaient n'être pas sans charme, si l'on tient compte de ce fait que les voix chargées de *tenir* le *cantus firmus* étant en nombre infiniment supérieur à celles qui dessinaient la *diaphonie*, cette partie vocale devait jouer un rôle analogue à celui que jouent encore actuellement dans la registration de la musique d'orgue le *nasard*, la *quinte* et les *fournitures*.

(1) Le qualificatif de *polymélodique*, appliqué par M. Gédalge à ce genre de musique dans son *Traité de fugue*, semblerait en effet plus exact, mais il n'est point encore passé dans l'usage.

Voici un exemple de diaphonie du XIIIe siècle :



Quant au *déchant*, il ne fut tout d'abord qu'une mélodie accompagnant note contre note le chant grégorien, et improvisée par les chantres; on l'appelait aussi, en cette forme primitive : *Canto alla mente*, ou *Chant sur le livre;* son caractère particulier était de procéder plutôt par mouvements contraires, au lieu d'employer, comme la diaphonie, des mouvements parallèles.

On trouve, dans le traité fort curieux de Franchino Gafori intitulé : *Practica musicæ sive musicæ actiones* (1496), des exemples de déchant.

Nous reproduisons ici un court fragment emprunté à des *Litaniæ mortuorum discordantes* qui se chantaient dans la cathédrale de Milan le jour des morts, et qui paraissent justifier pleinement leur titre.

Il est cependant probable que le mot *discordantes*, n'est point employé ici dans le sens du mot français *discordant*, mais signifie *chanté sur deux notes*, ou *sur deux cordes.*

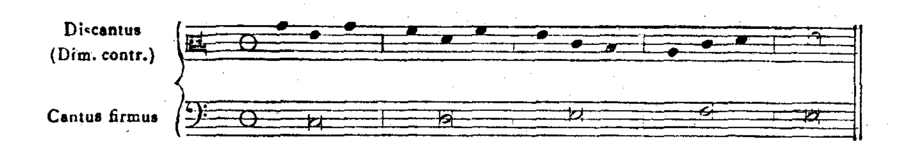


Voici un autre spécimen tiré du même ouvrage; il est écrit pour trois voix et appartient sans doute à une catégorie de déchant plus perfectionné, car les notes de passage, les ornements et même le principe de l'imitation commencent à y apparaître :

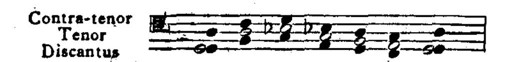


Dans le *Speculum musicæ* (Miroir de la musique), de Jean de Muris,

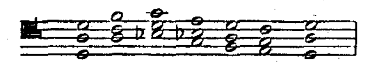
ouvrage qui remonte à l'année 1325, on trouve déjà des exemples de déchant présentant, sous le nom de *diminutio contrapuncti*, des suites de plusieurs notes contre une seule :



On a donné le nom de *faux-bourdon* à une variété de diaphonie, originaire d'Angleterre, si l'on en croit GUILHELMUS MONACHUS (*De præceptis artis musicæ*, fin du XIVe siècle), présentant l'emploi continu de tierces parallèlement au *cantus firmus*. On le notait ainsi :



Mais le *discantus*, étant une voix aiguë, sonnait, en réalité, à l'octave supérieure, et l'effet pour l'oreille était le suivant :



C'est très probablement de cette transposition de la basse écrite que vient le terme *falso-bordone*, dont la traduction exacte est : *basse en fausset*, le mot italien *bordone* étant, à cette époque, synonyme de *basse* (1).

On peut juger, par ces notions sommaires sur la diaphonie et le déchant, du progrès notable qui restait à accomplir avant d'aboutir aux formes si parfaites du *contrepoint vocal*, dont le motet offre une admirable synthèse.

Dès le début du XVe siècle, les pièces contrapontiques commencent

(1) Dans sa *Commedia*, Dante Alighieri dit, en parlant des oiseaux du Paradis terrestre

Ma con piena letizia l'ôre prime,
Cantando, ricevieno intra le foglie
Che tenevan *bordone* alle sue rime.
(*Purgatorio*, c. XXVIII, v. 15-18.)

« Mais, avec pleine joie, en chantant, ils (les oiseaux) recevaient les premières brises, parmi les feuilles, qui faisaient la *basse* de leurs accents. »

Il est, du reste, remarquable de trouver en ce même poème, qui contient, il est vrai, toute la science du moyen âge, une véritable définition du *déchant :*

E come in voce voce si discerne
Quand'una è ferma e l'altra va e riede.
(*Paradiso*, c. VIII, v. 17-18.)

« De même que, dans un concert, on peut discerner une voix qui reste immobile tandis que l'autre va et revient. »

à revêtir des formes déterminées qu'on peut répartir en deux grandes catégories :

1° la pièce liturgique ;

2° le motet.

FORME DE LA PIÈCE LITURGIQUE

La *pièce liturgique*, qui reproduit le texte même de l'office divin, se rapproche, au moins originellement, de l'art du déchant.

De ce genre sont les *messes* et les *psaumes*, dont la musique n'est d'ordinaire qu'une amplification du thème grégorien.

Avant la réforme de la musique d'église, prescrite par le concile de Trente et accomplie en Italie par Palestrina, les compositeurs de messes s'attachaient à traiter contrapontiquement les thèmes les plus connus de la musique liturgique. Ces thèmes, nous l'avons vu aux chapitres de la Cantilène monodique (p. 69, 72) et de la Chanson (p. 83, 84), s'adaptaient si bien au rythme populaire qu'ils devenaient parfois eux-mêmes des timbres de chansons en langue vulgaire, et que le peuple connaissait mieux leurs paroles profanes que leur texte latin primitif. On en était même arrivé, au XVe siècle, à désigner les messes sous le titre de la chanson qui leur avait emprunté leur thème (1). Afin de remédier à cet état de choses profondément irrévérencieux pour la majesté du culte, le pape Pie IV enjoignit à Palestrina, alors maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure, de composer des messes sur des thèmes originaux, ou tout au moins extraits du chant grégorien pur.

Le premier résultat connu de ce mouvement artistique fut la messe dite *du Pape Marcel*.

Quoi qu'il en soit, avant comme après la réforme palestrinienne, la seule apparence de forme musicale qu'on rencontre dans les parties de contrepoint des messes, c'est l'usage assez fréquent d'une sorte de dessin dominant qui reparaît dans les différents morceaux de l'œuvre.

Cependant le compositeur, renfermé dans les limites du texte sacré, est sans cesse arrêté dans ses élans dramatiques par une sorte de sentiment de respect qui l'empêche de se donner libre carrière.

Il n'en est plus ainsi dans les pièces libres, lesquelles, pour la musique religieuse, se résument en une seule forme, le *motet*, que nous allons étudier spécialement.

(1) L'un des timbres les plus célèbres fut celui de la chanson : l'*Homme armé*, dont les paroles licencieuses étaient dans toutes les mémoires. Ce timbre fut employé par un grand nombre de compositeurs de messes. On trouve aussi des messes intitulées : *L'amour de moy*, *Quant j'ay au corps*, *Bayse-moy ma mye*, etc.

FORME DU MOTET

Au point de vue de l'évolution historique des formes musicales, le rôle du *motet* est de première importance.

Cette forme, éminemment expressive, a donné naissance, non seulement à celle du *répons*, qui en est peu différente, mais encore à la plupart des formes polyphoniques profanes, et, plus tard, à la forme *fugue*, première manifestation de l'art symphonique dans la troisième époque de notre histoire musicale.

Le *motet* n'est pas astreint à un plan déterminé dans sa construction ; il n'a pas de forme synthétique fixe, celle-ci y étant essentiellement subordonnée à l'expression du texte.

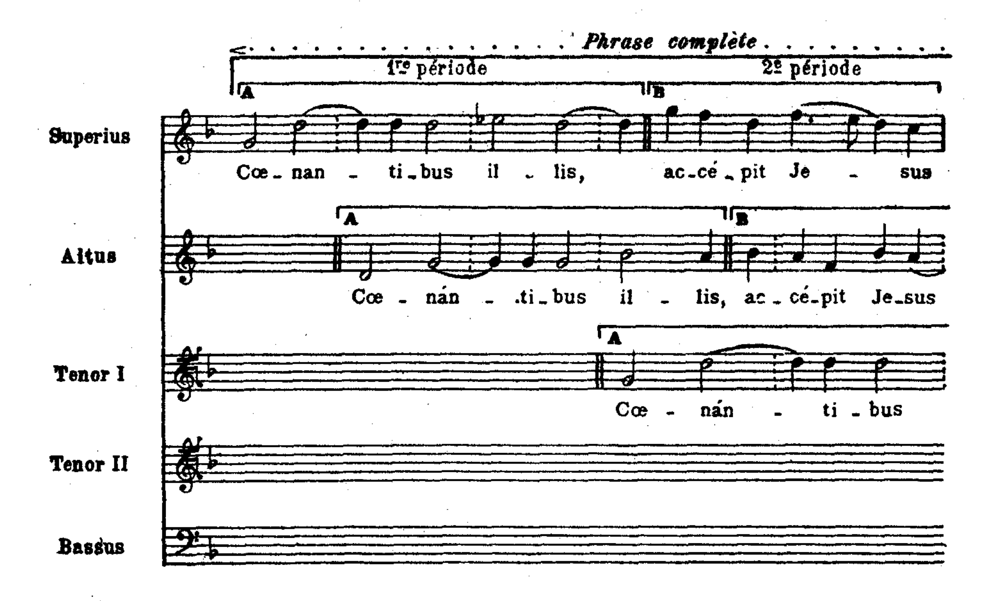
Le *texte du motet* consiste en une citation, ordinairement assez courte, de paroles latines tirées d'un office ou d'une pièce connue.

Quant à la *musique du motet*, qu'elle soit la paraphrase d'un thème grégorien ou la manifestation d'un art plus personnel, elle n'en procède pas moins, en principe, de la belle monodie médiévale, à laquelle le compositeur vient ajouter l'effet de sa propre émotion, par l'emploi de l'accent expressif et l'ornementation de la période mélodique.

Le principe musical du motet est celui-ci :

A chaque phrase du texte littéraire *présentant un sens complet* correspond une *phrase musicale*, qui s'adapte exactement à ce texte, et se développe sur elle-même jusqu'à ce que toutes les parties récitantes l'aient exposée à leur tour.

L'exemple suivant montre la genèse de la phrase musicale dans un motet de Palestrina :





On peut voir qu'à l'exception de l'*ornement final,* légèrement différent dans les diverses expositions, la phrase musicale, traduction expressive du texte, reste partout identique à elle-même ; bien plus, chaque mot, s'il se présente plusieurs fois, reste affecté du même contour mélodique qui lui avait été primitivement assigné.

Il n'y a donc, dans cette forme d'art, aucune *partie de remplissage,* comme on en rencontre dans les chœurs d'écriture *harmonique;* toutes-

les voix sont égales devant la mélodie, et se meuvent librement dans l'espace, sans dépendre ni de la *basse*, comme au XVII[e] siècle, ni de la *partie supérieure*, comme dans l'opéra italien.

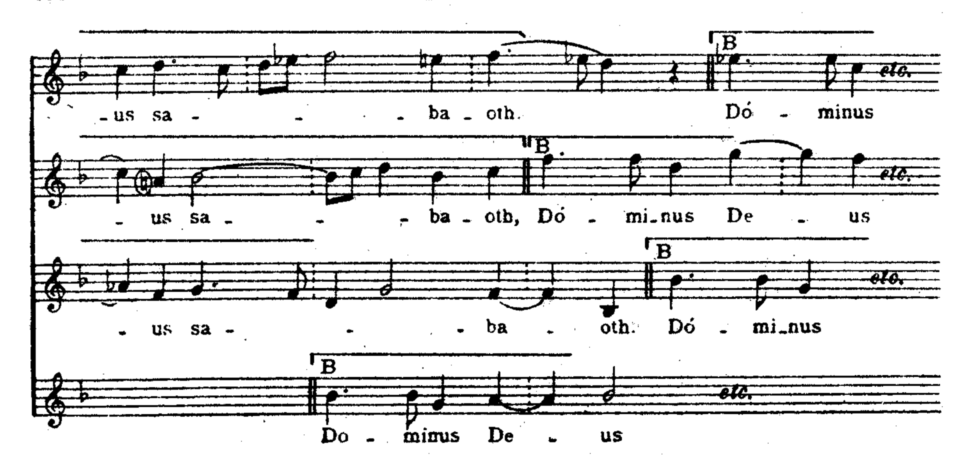
La phrase de l'exemple précédent nous montre une exposition *simple*, dans laquelle chaque voix expose soit le thème, soit une *réponse* tonale à ce thème (voir l'entrée des parties d'*alto* et de *basse*), principe que nous retrouverons dans la *fugue*.

Parfois aussi, surtout dans la deuxième période de l'histoire du motet, on trouve, en même temps que le thème et sur les mêmes paroles, une sorte de *dessin accompagnant* que les contrapontistes appelaient *comes* (compagnon).

Ce dessin, ou *contre-sujet*, suit les évolutions du thème, tout en respectant l'accentuation expressive du texte.

Une exposition de cette espèce était qualifiée de *duplex* (double). Telle est la phrase ci-dessous, tirée du beau motet de Vitoria : *Duo seraphim clamabant :*





Chaque fois que le texte présente de nouvelles paroles, une phrase musicale nouvelle s'établit, et se répercute, comme la première, dans toutes les parties vocales, ainsi qu'on peut le voir dans l'exemple précédent, aux mots : *Dominus Deus sabaoth.*

Tout le principe essentiellement *dramatique* de la composition du motet réside dans cette adaptation rigoureuse de la musique aux expressions du texte, et même aux divisions imposées par la forme grammaticale de chaque phrase littéraire.

CONSTITUTION DE LA PHRASE DANS LE MOTET

Dans l'écriture du motet, le *rythme* est libre et généralement contrarié entre les parties, sans aucune préoccupation de *mesure*, ni surtout d'accentuation sur les temps correspondants de deux ou de plusieurs mesures consécutives.

La *mélodie* y procède directement des formes de la cantilène monodique dans ses divers états : on trouve en effet dans le motet, et souvent au cours de la même phrase, certains passages exposés simultanément par les parties en forme purement syllabique, comme les monodies primitives; d'autres, plus variés et de forme plus agogique, empruntés au genre ornemental; ce sont les plus fréquents, et il s'y mêle parfois de véritables recherches symboliques, reconnaissables, par exemple, à la même forme plastique reproduite intentionnellement dans la mélodie, sur des mots de même signification; enfin, certaines expositions affectent une allure tout à fait populaire, soit par leur forme, soit par le caractère de leur thème.

Quant à l'*harmonie* du motet, elle est basée, nous l'avons vu, sur la polyphonie, et résulte uniquement de la marche combinée des mélodies. Parfois cependant, les voix se réunissent en un mouvement simultané

qui, sans jamais bannir la mélodie, forme vraiment une *agrégation harmonique ;* ces successions sont d'ordinaire de courte durée, et n'entravent conséquemment jamais l'indépendance des lignes mélodiques générales.

L'*unité tonale* est toujours respectée dans le motet, mais la cadence terminale s'établit indistinctement soit à la *tonique*, soit à la *dominante*, dernier vestige des modes graves ou aigus du plain-chant.

L'emploi de la modulation comme moyen expressif y est relativement rare.

Enfin, ce qui contribue puissamment à faire du motet une forme éminemment artistique, c'est la parfaite proportion et l'harmonieux équilibre qui règnent toujours entre les divers fragments qui le composent, comme on pourra s'en convaincre par les analyses qui terminent ce chapitre (pages 156, 163, 169, 173).

Cette proportion et cet équilibre que nous trouvons déjà établis dans le motet, malgré son origine d'ordre dramatique, deviendront, nous le verrons plus tard, les règles absolues de toute composition symphonique.

FORME DU RÉPONS

Le répons n'est qu'une variante abrégée du motet offrant la particularité d'être toujours divisé en deux parties, savoir : 1° le *répons* proprement dit, qui se termine le plus souvent par une prière ; 2° le *verset*, court fragment, généralement de moindre intérêt, à la suite duquel on répète, pour finir, la phrase terminale de la première partie, ou prière.

Le répons n'est jamais isolé; il procède toujours par groupe de *trois* sur un même sujet, division que l'on peut tout naturellement rapporter à la forme picturale connue sous la dénomination de *triptyque*.

Tous les répons d'un même groupe, ou, si l'on veut, d'un même *triptyque*, sont écrits dans la même tonalité, et suivent presque toujours une marche tonale identique.

En dehors de ces quelques détails, la construction du répons n'est aucunement différente de celle du motet. (Voir les exemples analysés, pages 165 et 171.)

HISTOIRE DES FORMES POLYPHONIQUES PRIMITIVES
LES DÉCHANTEURS ET LES THÉORICIENS

L'apparition des premiers motets dignes de ce nom fut précédée d'une assez longue période d'incubation. Cette forme si parfaite ne

pouvait point éclore et se développer sans une série de travaux préparatoires et d'essais plus ou moins heureux.

Toutefois, les œuvres et les traités théoriques qui contribuèrent à l'avènement du motet n'ont pas encore été mis en lumière, sauf d'assez rares exceptions. Quant aux noms des maîtres (déchanteurs ou théoriciens) auxquels revient le mérite d'avoir créé et codifié le bel art du contrepoint vocal, ils sont encore moins connus. Il importe pourtant de ne les point ignorer; aussi rappellerons-nous ici, brièvement, les principaux :

DÉCHANTEURS

PÉROTIN ou *Magister Perotinus magnus*, qui fut maître de chapelle à Notre-Dame de Paris au XIIe siècle.

FRANCON *l'aîné*, ou Francon de Paris, également maître de chœur à Notre-Dame vers la fin du XIIe siècle.

FRANCON DE COLOGNE, prieur de l'abbaye des Bénédictins de Cologne en 1190 et à peu près contemporain du précédent, célèbre par ses écrits sur la réglementation de la musique proportionnelle.

THÉORICIENS

Franco-flamands :

JÉROME DE MORAVIE, Dominicain au couvent de la rue Saint-Jacques, à Paris, en 1260.

PHILIPPE DE VITRY, né vers 1230, mort évêque de Meaux en 1316, paraît avoir été le premier à introduire le terme *Contra punctus* à la place de *Discantus*.

JEAN DE MURIS vécut dans la première moitié du XIVe siècle; il est l'auteur d'un des plus vastes et des plus anciens traités de musique : le *Speculum musicæ*, ouvrage divisé en 7 livres comprenant chacun un grand nombre de chapitres : 1er livre : Généralités (76 chap.); 2e livre : Les intervalles (123 chap.); 3e livre : Les proportions (56 chap.); 4e livre : Consonnance et dissonnance (51 chap.); 5e livre : La musique des anciens, d'après Boëce (52 chap.); 6e livre : Les modes ecclésiastiques (113 chap.); 7e livre : La musique proportionnelle et le déchant (45 chap.). Voir ci-dessus p. 144.

JEAN TINCTOR ou *Jean de Waervere* (1446 † 1511), chanoine de Nivelles, auteur du plus ancien dictionnaire de musique connu (1475), et d'une messe sur la chanson de l'*Homme armé*.

Anglais :

WALTER ODINGTON, bénédictin anglais, mort après 1316.

SIMON TUNSTEDE ou *Dunstede*, maître de chœur du couvent des Franciscains d'Oxford, mort en 1369.

JEAN HOTHBY ou *Fra Ottobi*, maître de chant au couvent des Carmélites de Lucques, de 1467 à 1486, mort à Londres en 1487.

Allemands :

SEBALD HEYDEN (1498 † 1561), recteur de l'école de Saint-Sebald à Nuremberg.

GLARÉAN ou *Heinrich Loris* de Glaris (1488 † 1563); bien connu par son *Dodekachordon* (1547), traité des modes ecclésiastiques, au cours duquel il cite de nombreux exemples des maîtres du contrepoint de son époque.

Italiens :

MARCHETTUS DE PADOUE vécut au commencement du XIVe siècle.

FRANCHINO GAFORI ou *Franchinus Gafurius* (1451 † 1522), maître de chœur du *Duomo* de Milan et premier maître de chapelle du duc Ludovic Sforza en 1484. (Voir ci-dessus p. 144.)

GIOSEFFO ZARLINO (1517 † 1590), franciscain et maître de chapelle de Saint-Marc à Venise. (Voir le chapitre de l'Histoire des théories harmoniques, page 134.)

HISTOIRE DU MOTET

L'art du motet, comme celui du déchant, paraît avoir pris naissance en Flandre et dans le nord de la France, vers le XVe siècle; on le retrouve un peu plus tard en Italie, avec l'admirable école palestrinienne, dont la puissante floraison s'étend jusqu'en Espagne au milieu du XVIe siècle. A la fin de ce même siècle, l'art du motet passe, par Venise, en Allemagne, où il disparaît bientôt pour faire place aux formes symphoniques (1).

Cet art, venu du Nord, semble donc y être retourné pour y mourir, après avoir atteint une rapide et absolue perfection dans les contrées méridionales; aussi peut-on diviser l'histoire du motet en trois périodes distinctes qui correspondent à la fois à ses émigrations et aux évolutions de sa forme; nous les nommerons :

1° Période franco-flamande;
2° Période italo-espagnole;
3° Période italo-allemande.

(1) Au XVIIe siècle, le nom de *motet* fut appliqué à un genre de composition qui tient le milieu entre la cantate et l'oratorio, mais qui n'a plus aucun rapport avec le motet proprement dit.

PÉRIODE FRANCO-FLAMANDE (1)

GUILLAUME DUFAY	1400 † 1474
JAKOB HOBRECHT	1430 † 1506
JAN DE OKEGHEM	1430 † 1495
JOSQUIN DEPRÈS	1450 † 1521
HEINRICH ISAAK	1450 † 15..
JEAN MOUTON	14.. † 1522
JEAN RICHAFORT	14.. † 1547
CLAUDIN DE SERMIZY . . .	14.. † 15..
HEINRICH FINCK	14.. † 15..
JAKOB CLEMENS NON PAPA . .	1475 † 1567
LUDWIG SENFL	1492 † 1555
CLAUDE GOUDIMEL	1505 † 1572

GUILLAUME DUFAY, flamand, fut chanteur de la chapelle pontificale en 1428, puis maître de chapelle du duc de Bourgogne Philippe le Bon en 1437; il mourut en 1474, chanoine de Cambrai. Il fut l'un des principaux réformateurs de l'écriture musicale.

JAKOB HOBRECHT ou *Obrecht*, né à Utrècht, où il fut maître de chapelle en 1465, et d'où il passa en 1492 à la cathédrale d'Anvers. On connaît de lui douze messes et un grand nombre de motets. Hobrecht fut, dit-on, le maître de musique d'Erasme de Rotterdam.

JAN DE OKEGHEM, néerlandais, probablement élève de Dufay vers 1450, premier chapelain et compositeur du roi Charles VII de France en 1454, vécut constamment à Paris, et fut même chargé de plusieurs missions diplomatiques. Il écrivit au moins dix-sept messes et sept motets, plus un *Deo gratias* à trente-six voix (à neuf canons). On a attribué à Okeghem l'invention ou du moins la régularisation du *canon*.

JOSQUIN DEPRÈS, flamand, surnommé par ses contemporains le « prince de la musique », fut élève d'Okeghem, et vécut longtemps à Rome et en Italie. Ses principales œuvres sont trente-deux messes imprimées de 1505 à 1516 et un certain nombre de motets, parmi lesquels les suivants méritent principalement d'être étudiés.

(1) Ce cours de composition n'étant pas un livre d'érudition historique, l'auteur n'a entendu citer dans chaque genre que les noms des compositeurs les plus importants, ceux seulement qu'il n'est pas permis d'ignorer, renvoyant pour le surplus aux ouvrages qui traitent spécialement des questions historiques.

a) *Ave Christe immolate* (Anthologie des Maîtres religieux, vol. I, p. 41), en deux parties, à quatre voix.

b) *Ave verum corpus* (Anthol. vol. II, p. 61), à deux et trois voix. Le deuxième verset est la reproduction du premier, avec adjonction d'une troisième partie mélodique.

c) *Miserere mei Deus*, psaume à cinq voix, en trois parties (Anthol. vol. I, p. 122).

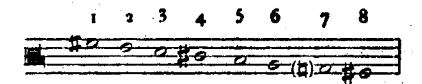
Ce psaume est particulièrement à étudier en ce qu'il offre une preuve convaincante de l'emploi de la résonnance harmonique *inférieure* appliquée à la gamme.

Les trois parties sont régies par un thème unique, le *cantus firmus :*

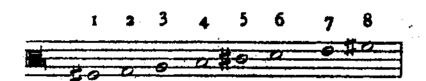


Ce thème est perpétuellement confié à la cinquième voix, *quintus* ou *vagans* (1), qui l'expose après chaque verset, sur un degré différent de la gamme.

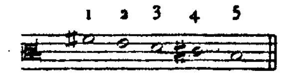
Dans la première partie du psaume, composée de huit versets, les expositions successives du *cantus firmus* se font en descendant, sur tous les degrés de la gamme mineure, telle qu'elle résulte de la résonnance inférieure, en partant de la note *prime* aiguë. (V. chapitre VI, p. 101.)



Dans la seconde partie, en huit versets également, le *vagans* parcourt en montant les huit degrés de la même gamme :



Enfin, dans la troisième partie, composée seulement de cinq versets, le *vagans* redescend par les mêmes degrés qu'au début, mais il s'arrête au *cinquième*, c'est-à-dire à la *tonique :*

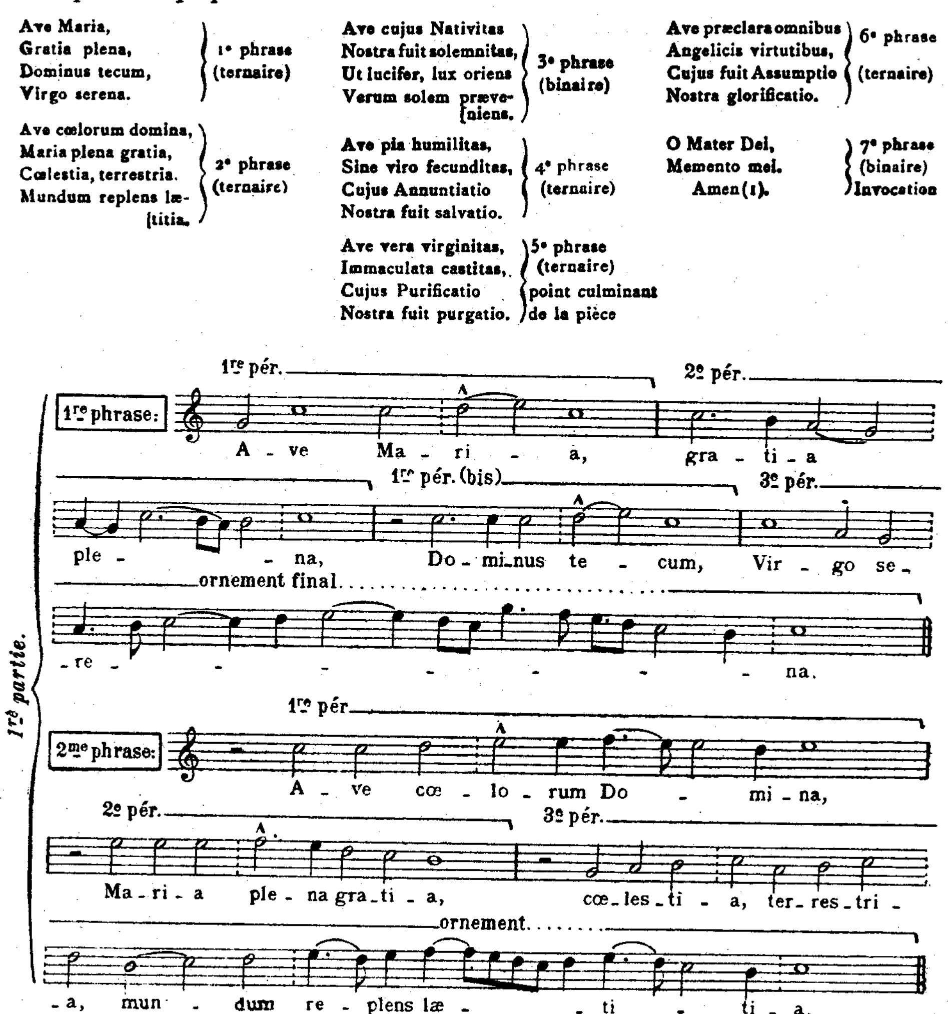


(1) La cinquième voix prenait la dénomination de *vagans* (voix errante), parce qu'elle était écrite tantôt au soprano, tantôt à l'alto, au ténor ou à la basse. Le *cahier* de la voix de *quintus* errait donc littéralement d'une partie à l'autre, suivant la pièce interprétée, d'où le nom de *vagans*.

d) Ave Maria gratia plena (Anthol. vol. I, p. 92), motet à quatre voix dont nous donnons ci-dessous l'analyse complète.

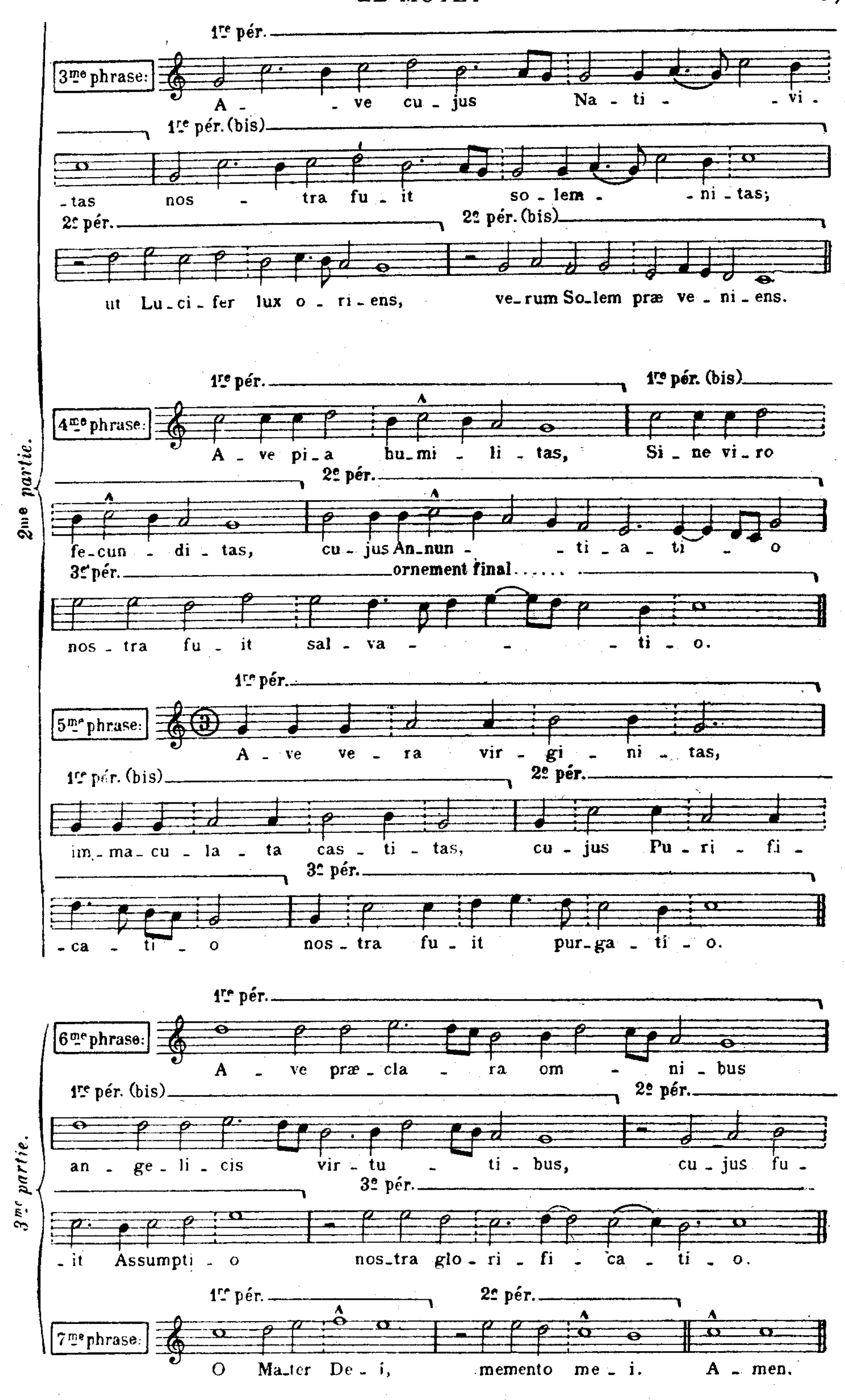
Ce motet, d'un style très pur directement issu du chant grégorien, peut se diviser en trois parties. La construction en est édifiée de telle sorte que chacune de ces trois parties, sans éveiller aucune idée de *symétrie*, est cependant corrélative des deux autres, et forme avec elles un triptyque du plus harmonieux effet.

Voici, d'après le texte, la disposition de l'ossature mélodique qui comprend *sept* phrases :



Texte	Phrase
Ave Maria, Gratia plena, Dominus tecum, Virgo serena.	1ᵉ phrase (ternaire)
Ave cœlorum domina, Maria plena gratia, Cœlestia, terrestria. Mundum replens lætitia.	2ᵉ phrase (ternaire)
Ave cujus Nativitas Nostra fuit solemnitas, Ut lucifer, lux oriens Verum solem præveniens.	3ᵉ phrase (binaire)
Ave pia humilitas, Sine viro fecunditas, Cujus Annuntiatio Nostra fuit salvatio.	4ᵉ phrase (ternaire)
Ave vera virginitas, Immaculata castitas, Cujus Purificatio Nostra fuit purgatio.	5ᵉ phrase (ternaire) point culminant de la pièce
Ave præclara omnibus Angelicis virtutibus, Cujus fuit Assumptio Nostra glorificatio.	6ᵉ phrase (ternaire)
O Mater Dei, Memento mei. Amen (1).	7ᵉ phrase (binaire) Invocation

(1) Salut, Marie, pleine de grâce, le Seigneur est avec toi, Vierge sereine.
Salut, reine des cieux, Marie pleine de grâce, qui remplis de joie le ciel, la terre, le monde entier
Salut, celle dont la Nativité fut notre solennité, lumière précédant le soleil comme l'étoile du matin.
Salut, pieuse humilité, fécondité sans tache, dont l'Annonciation fut notre rédemption.
Salut, vraie virginité, chasteté immaculée, dont la Purification fut notre absolution.
Salut, brillante de toutes les vertus angéliques, dont l'Assomption fut notre glorification.
O Mère de Dieu, souviens-toi de moi. Ainsi soit-il.


2me partie.
3me phrase:
1re pér.
A - ve cu - jus Na - ti - vi - tas
1re pér. (bis)
nos - tra fu - it so - lem - ni - tas;
2e pér.
ut Lu - ci - fer lux o - ri - ens,
2e pér. (bis)
ve - rum So - lem præ ve - ni - ens.
4me phrase:
1re pér.
A - ve pi - a hu - mi - li - tas,
1re pér. (bis)
Si - ne vi - ro fe - cun - di - tas,
2e pér.
cu - jus An - nun - ti - a - ti - o
3e pér.
ornement final......
nos - tra fu - it sal - va - ti - o.
5me phrase:
1re pér.
A - ve ve - ra vir - gi - ni - tas,
1re pér. (bis)
im - ma - cu - la - ta cas - ti - tas,
2e pér.
cu - jus Pu - ri - fi - ca - ti - o
3e pér.
nos - tra fu - it pur - ga - ti - o.
3me partie.
6me phrase:
1re pér.
A - ve præ - cla - ra om - ni - bus
1re pér. (bis)
an - ge - li - cis vir - tu - ti - bus,
2e pér.
cu - jus fu - it Assumpti - o
3e pér.
nos - tra glo - ri - fi - ca - ti - o.
7me phrase:
1re pér.
O Ma - ter De - i,
2e pér.
memento me - i.
A - men.

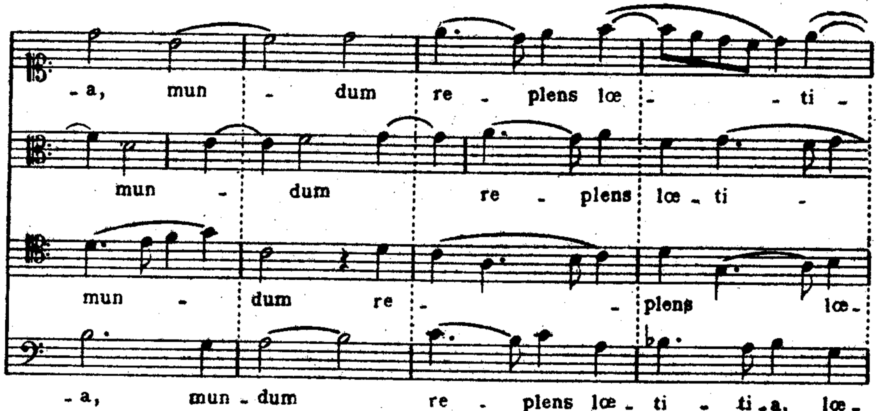
Chacune des parties correspond, nous l'avons dit, aux autres, non seulement par la construction, mais encore par le procédé employé dans l'exposition de ses phrases mélodiques.

Chaque partie de ce motet commence en effet par des entrées successives des voix, soit individuellement, soit deux à deux, l'une étant employée comme contre-sujet.

A la fin de la première phrase de chaque division du motet, les voix se réunissent sur la cadence; dans la dernière phrase, au contraire, elles se font entendre chaque fois sous forme d'agrégation harmonique, et cette forme contribue puissamment à l'effet si varié que produit cette belle pièce.

Nous citons ici les deux passages harmoniques qui terminent les deux premières parties, passages absolument remarquables par le rôle tout spécialement mélodique et expressif que joue la voix de ténor.






rallent.
- ti - a.
- ti - a.
- ti - ti - a, lœ - ti - ti - a.
- ti - ti - a.
5me phrase.
Sup.
Alt.
Tén.
Bass.
A - ve ve - ra vir - gi - ni - tas, Im - ma - cu -
A - ve ve - ra vir - gi - ni - tas, Im - ma - cu -
A - ve ve - ra vir - gi - ni - tas; Im - ma -
A - ve ve - ra vir - gi - ni - tas, Im - ma - cu -
- la - ta cas - ti - tas, Cu - jus Pu - ri - fi - ca ti -
- la - ta cas - ti - tas, Cu - jus Pu - ri - fi - ca - ti -
- cu - la - ta cas - ti - tas, Cu - jus Pu - ri - fi - ca -
- la - ta cas - ti - tas, Cu - jus Pu - ri - fi - ca - ti -
rallent.
- o Nos - tra fu - it pur - ga - ti - o
- o Nos - tra fu - it pur - ga - ti - o
ti - o Nos - tra fu - it pur - ga - ti - o
- o Nos - tra fu - it pur - ga - ti - o

Heinrich Isaak, en italien *Arrhigius*, ou *Arrhigo Tedesco*, néerlandais, contemporain de Josquin, fut organiste à la cour de Laurent de Médicis, de 1477 à 1489, puis chef des « symphonistes » de l'empereur Maximilien Ier. On connaît de cet auteur environ vingt messes et plusieurs livres de motets.

Jean Mouton, né aux environs de Metz, étudia sous Josquin et fut maître de Willaert, le célèbre compositeur de madrigaux. Il fit partie de la chapelle de Louis XII et de François Ier, et mourut à Saint-Quentin. Son style a grand rapport avec celui de Josquin Deprès, et l'on a parfois attribué à l'un des œuvres de l'autre. Il écrivit neuf messes et une quarantaine de motets ; les plus connues de ces œuvres sont : la messe « Dittes-moy toutes vos pensées », celle intitulée *Sine cadentia*, et le motet *Nesciens mater*, quadruple canon à huit voix.

Jean Richafort, également élève de Josquin et maître de chapelle à Bruges, de 1543 à 1547, est l'auteur, entre autres choses, du motet : *Christus resurgens ex mortuis*, à quatre voix, en deux parties (Anthol. vol. II, p. 35).

Claudin de Sermizy, français, maître de chapelle de François Ier et Henri II, de 1530 à 1560.

Heinrich Finck, allemand, fut au service des rois de Pologne, de 1492 à 1506. On ne connaît encore que peu d'œuvres de ce compositeur.

Jakob Clemens non papa, néerlandais, maître de chapelle de Charles-Quint, dont nous citerons les motets : *Tu es Petrus* (Anthol. vol. I, p. 7) et *Erravi sicut ovis* (*ibid.* vol. II, p. 10), divisés en deux parties l'un et l'autre.

Ludwig Senfl, né aux environs de Bâle, succéda à son maître Isaak comme maître de chapelle de la cour de Vienne, et mourut à Munich en 1555 ; dans la bibliothèque de cette ville sont conservées la plupart de ses œuvres encore manuscrites.

Claude Goudimel, français, né à Besançon, arriva dès 1535 à Rome où il devint le fondateur de l'école romaine qu'illustrèrent ses élèves Palestrina, Animuccia, Nanini et tant d'autres.

Goudimel est surtout connu par son œuvre la moins importante, la réalisation en chorals des psaumes calvinistes de Clément Marot et Th. de Bèze (1565), travail qui fut peut-être la cause de sa mort, car il fut tué à Lyon en 1572, parce qu'on le croyait huguenot.

Ses messes et motets reposent encore, manuscrits en grande partie, dans les archives du Vatican et de Santa Maria in Vaticella, à Rome. Il écrivait le plus souvent à cinq voix.

PÉRIODE ITALO-ESPAGNOLE

Italiens

Costanzo Festa	14.. † 1545
Giovanni Animuccia	15.. † 1571
Andrea Gabrieli	1510 † 1586
Giovanni Pierluigi da Palestrina . .	1515 † 1594
Giovanni Maria Nanini.	1545 † 1607

Espagnols

Cristofano Morales	1490 † 1553
Francisco Guerrero	1528 † 1599
Tomaso Ludovico da Vitoria	1540 † 1608

Flamand

Roland de Lassus	1530 † 1594

Avec cette seconde période, nous sommes en pleine floraison du motet; l'écriture s'épure, la forme s'élargit, le style devient plus noble et plus élevé, sinon plus expressif.

Costanzo Festa, engagé en 1517 comme chanteur de la chapelle pontificale, paraît avoir été le véritable précurseur des grands maîtres de cette période, celui qui opéra la fusion entre la gravité flamande et la grâce italienne. On a conservé de lui un certain nombre de motets à trois et quatre voix, et un *Te Deum* qui est encore au répertoire de la Chapelle Sixtine.

Giovanni Animuccia, maître de chapelle de Saint-Pierre de Rome avant Palestrina, puis du Vatican, en 1555, est moins connu pour ses recueils de messes et de motets que par la création de l'*oratorio*, qui lui est, peut-être un peu à tort, attribuée. Nous le retrouverons lorsque nous traiterons de ce genre, dans la troisième partie de cet ouvrage.

Andrea Gabrieli, vénitien, élève de Willaert et attaché à la chapelle de Saint-Marc, de 1536 à 1566, publia des motets sous les titres de : *Sacræ cantiones* (1565), à cinq voix, *Cantiones ecclesiasticæ* (1576), à quatre voix, *Cantiones sacræ* (1578), de six à seize voix.

Voir le motet *Sacerdos et Pontifex* (Anthol., vol. I, p. 188), constitué en trois grandes périodes ou phrases,

> Sacerdos et Pontifex
> Et virtutum opifex,
> Pastor bone in populo,

avec une invocation terminale,

> Ora pro nobis Dominum,

qui offre cette particularité, peu commune alors, d'un développement agogique du thème par *diminution*.

Giovanni Pierluigi (nommé aussi *Gianetto*), né à Palestrina, et universellement connu sous le nom de son lieu de naissance, fut appelé à l'âge de trente-cinq ans au poste de maître de chapelle de Saint-Pierre de Rome, puis admis par le pape Marcel II au nombre des chanteurs de la chapelle pontificale; mais cet emploi, exclusivement réservé aux ecclésiastiques, lui fut, en raison de son mariage, retiré par Paul IV. Palestrina devint alors, en 1555, maître de la chapelle de Saint-Jean de Latran, pour laquelle il composa les célèbres *Improperia* (1560), revendiqués par le pape Pie IV comme propriété de sa chapelle privée, et exécutés chaque année à la Sixtine, le Vendredi saint. En 1561, Palestrina passa à la basilique de Sainte-Marie-Majeure, où il resta dix ans. Lors de la décision du concile de Trente au sujet de la musique d'église, Palestrina fut chargé de présider à cette réforme, et sauva par son génie le style polyphonique, qui risquait d'être banni de l'église. Il fut, à ce propos, nommé *compositeur* de la chapelle papale, position qu'il conserva jusqu'à sa mort. La revision du chant grégorien, longtemps attribuée à Palestrina, fut en réalité opérée par son élève Guidetti, et fort imparfaitement mise en lumière par son fils Hyginius.

Ses œuvres principales sont, outre les *Improperia*, près d'une *centaine* de messes, parmi lesquelles la célèbre *Messe du pape Marcel* (1567), cent trente-neuf motets de quatre à douze voix, trois livres de *Magnificat*, et le *Stabat Mater* à deux chœurs, l'une de ses œuvres les plus connues.

Comme modèles du motet palestrinien on peut citer :

a) *Assumpta est* (Anthol., vol. II, p. 63), dont la seconde partie, *Quæ est ista*, est en parfaite concordance de construction avec la première.

b) *Peccantem me quotidie*, à cinq voix (Anthol., vol. I, p. 4), dont nous donnons ici l'analyse.

Ce motet peut se diviser en trois parties,

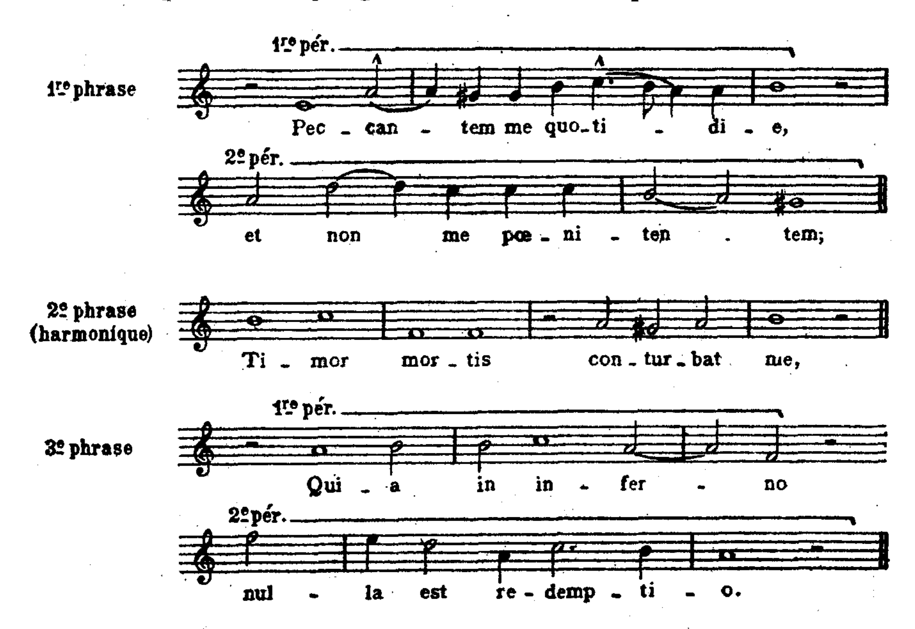
1re partie	Peccantem me quotidie et non me pœnitentem,
2e partie	Timor mortis conturbat me,
3e partie	Quia in inferno nulla est redemptio,

suivies d'une invocation :

Miserere mei, Deus, et salva me (1).

La première et la troisième partie constituent chacune une phrase mélodique à deux périodes procédant par entrées successives très serrées, tandis que la seconde s'expose en un solennel et mystérieux groupement harmonique.

Voici la ligne mélodique générale de toute la pièce :



Quant à l'invocation finale, après une grave exposition,

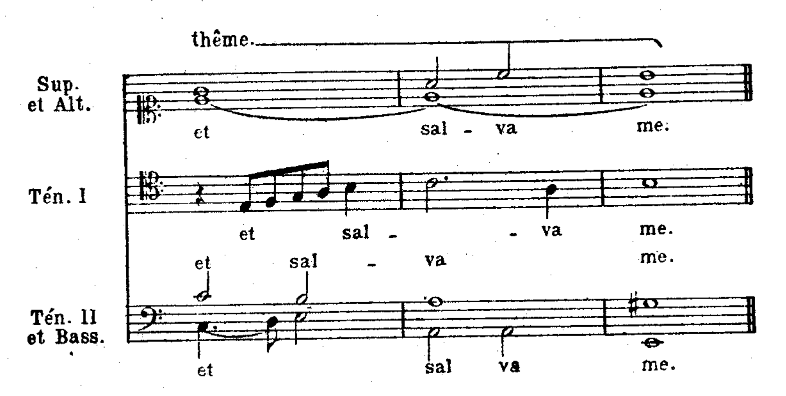


elle s'épand anxieusement en insistantes prières,

(1) Péchant chaque jour et ne faisant point pénitence,
La terreur de la mort trouble mon âme,
Parce qu'en enfer il n'est point de rédemption.
Ayez pitié de moi, Seigneur, et sauvez-moi.



pour s'épanouir enfin largement sur la cadence :



Le *répons* palestrinien affecte, nous l'avons dit, la même forme que le motet quant à son exposition mélodique; il n'en diffère que par la durée, qui est plus brève, et par le *verset*, qui ramène la phrase terminale du répons.

Nous citerons d'abord comme exemple le triptyque qui a pour sujet l'agonie de Notre-Seigneur au Jardin des Oliviers (Anthol., vol. I, p. 25).

Les trois répons de ce triptyque offrent cette particularité qu'ils sont bâtis autour d'une sorte de thème d'appel,



qui, présenté pour la première fois dans le verset du premier répons, reparaît dans celui du second,



et devient, sur ce même mot, le sujet principal du troisième.

Ces trois répons ont pour titres :

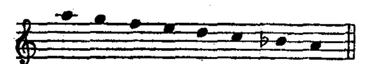
1. *In monte Oliveti oravit ad Patrem;*
2. *Tristis est anima mea usque ad mortem;*
3. *Ecce vidimus Eum non habentem speciem neque decorem.*

Dans le premier, le thème principal est proposé en forme *ascendante*, il devient *descendant* dans le second ; enfin, le dernier est une combinaison des deux formes précédentes. Comparer avec les formes trinitaires symboliques de certaines pièces grégoriennes. (V. chapitre IV, page 71.)

Il faut lire aussi la trilogie de répons :

1. *Sicut ovis ad occisionem ductus est;*
2. *Jerusalem, surge;*
3. *Plange quasi virgo, plebs mea* (Anthol., vol. I, p. 58)

Cette belle œuvre est entièrement conçue dans la tonalité provenant de la résonnance *inférieure,* qui donne la gamme :



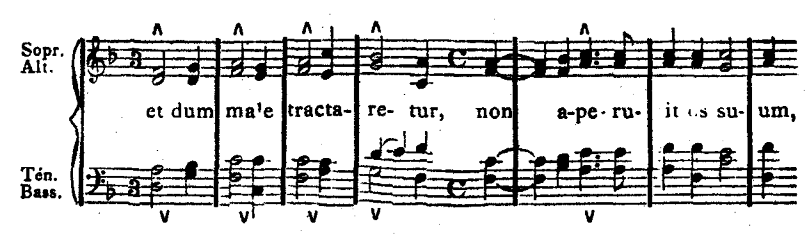
Dans le premier de ces répons, l'exposition est faite d'une façon tout à fait régulière par un même thème présenté en forme descendante et ascendante à la fois, symbole de la marche pénible vers le lieu du supplice ; voici la première phrase :



La deuxième phrase, dans laquelle les voix s'unissent en agrégation harmonique, est transcrite dans toutes les éditions modernes à l'aide de syncopes, afin de ne point changer la mesure :



elle donne cependant un rythme ternaire très défini, symbolisant les mauvais traitements dont la victime est abreuvée; ce rythme redevient binaire et calme dès qu'il est question de la résignation de la victime. Cette phrase devrait donc se transcrire ainsi :



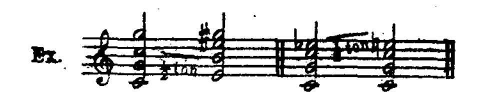
Les deux autres répons de cette même série nous initient à un moyen expressif très employé plus tard dans les premières formes de l'opéra italien (comme nous le verrons dans la troisième partie de cet ouvrage), mais relativement rare au temps de Palestrina, dans la musique d'église : nous voulons parler du *chromatique* (1). Comme exemple de l'évidente intention expressive qui guida le Prœnestin dans le choix d'un genre aussi exceptionnel pour traduire les cris de douleur du peuple déplorant la mort du Sauveur, nous ne pouvons trouver mieux que l'admirable exposition du répons *Plange quasi virgo*.

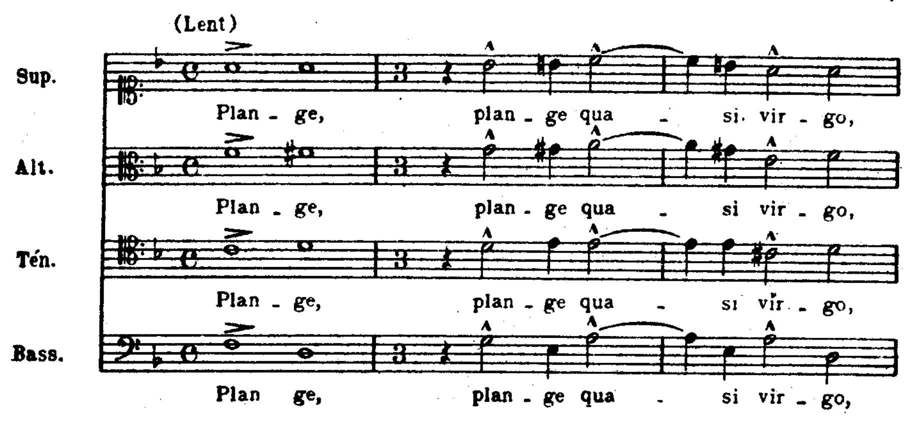
(1) Les théoriciens du XVIe siècle reconnaissaient deux genres de *chromatique*, basés sur les rapports harmoniques des sons : le *grand* et le *petit* chromatique.

On peut les discerner l'un de l'autre par le moyen suivant : dans le *grand chromatique*, l'une des parties harmoniques procède par mouvement de *ton entier*.



Dans le *petit chromatique*, au contraire, aucune des parties (la basse exceptée) ne doit excéder le mouvement de *demi-ton*.









Giovanni Maria Nanini, élève de Palestrina, prit en 1571 la succession de son maître à la basilique de Sainte-Marie-Majeure, et fut, dans les premières années du xviie siècle, directeur de la chapelle pontificale ; il devint chef d'école et donna l'enseignement à nombre d'élèves, parmi lesquels fut Allegri.

Nous citerons seulement de lui le motet, *Hodie Christus natus est* (Anthol., vol. I, p. 17). C'est une pièce tout empreinte de joie populaire avec ses interjections, *Noë! Noë!* une forme allongée du motet

primitif, présentant de nombreux contours agogiques plus rapides que ceux que l'on rencontre chez les maîtres précédents.

Cristofano Morales, né à Séville, passa la plus grande partie de sa vie à Rome, où il était chantre de la chapelle papale.

Francisco Guerrero, de Séville, élève du précédent, resta au contraire dans sa ville natale, où il fut membre du Saint-Office et chantre de la cathédrale.

Voir dans la publication des œuvres de Guerrero faite par M. Pedrell (page 48), le motet *Salve Regina*, où l'on peut remarquer de curieux développements canoniques.

Tomaso Ludovico da Vitoria fut lié d'amitié avec Palestrina. Né à Avila, il arriva fort jeune à Rome et travailla sous la direction de Morales; maître de chapelle du Collège germanique, il passa en 1575 à l'église Saint-Apollinaire.

Ses principales œuvres sont trois livres de messes, dont le premier est dédié au roi Philippe II (1583), et un grand nombre de motets parmi lesquels les célèbres répons connus sous le titre de *Selectissimæ modulationes*. Le génie de Vitoria ne le cède en rien à celui de son émule Palestrina; il semble même parfois l'avoir surpassé, surtout au point de vue de l'émotion expressive.

A étudier spécialement, les motets :

a) *O magnum mysterium* (Anthol., vol. I, p. 13), type absolument parfait du motet de Vitoria, établi en cinq phrases dont une invocation terminale, *Alleluia*.

b) *Gaudent in cœlis* (Anthol., vol. I, p. 104), pièce jubilatoire avec des intentions expressives réalisées par le changement de rythme.

c) *Duo seraphim clamabant* (Anthol., vol. II, p. 90), motet pour quatre voix égales, en deux parties, séparées par un court mais très expressif et symbolique exposé du mystère de la Trinité qui forme le milieu du triptyque.

d) *O vos omnes qui transitis per viam* (Anthol., vol. I, p. 50), l'une des plus belles œuvres de Vitoria, motet à quatre voix qu'on pourrait intituler un *motet-répons*, en raison de la reprise de la deuxième phrase, et dont nous donnons ci-dessous l'analyse.

On peut diviser cette pièce en deux parties, avec reprise de la première partie expressive, formant conclusion.

Chaque partie est constituée en deux phrases dont la seconde, plus

particulièrement expressive, ne peut laisser indifférent aucun esprit doué de sentiment artistique. Voici les paroles :

1re partie { O vos omnes qui transitis per viam,
attendite et videte
si est dolor similis sicut dolor meus.

2e partie { Attendite, universi populi,
et videte dolorem meum.

Reprise : Si est dolor similis sicut dolor meus (1).

La musique, basée sur l'harmonie de résonnance inférieure, est construite au moyen de deux thèmes, l'un liturgique, l'autre expressif. Nous avons déjà rencontré le premier thème, grégorien par essence, dans l'alleluia *Corona tribulationis* (chap. IV, p. 69) ; il a, de plus, servi de canevas à un grand nombre de compositions tant religieuses que populaires, et fut en usage jusqu'au XVIIIe siècle, puisque J.-S. Bach le traita dans l'une de ses pièces d'orgue (*Canzona* en *ré mineur*), ainsi que dans la belle fugue en *ré ♯ mineur* du *Clavecin bien tempéré* (liv. I, fugue 8).

Voici ce premier thème :



Le second de ces thèmes est un simple accent expressif :



mais cet accent est tellement caractéristique de la douleur que Victoria n'hésite pas à l'employer dans d'autres pièces qui traitent du même sujet, en sorte que cet accent devient dans son œuvre comme un *timbre* affecté à l'expression douloureuse (3).

La première phrase de la première partie est divisée en trois périodes :



(1) O vous qui passez sur la route, regardez et voyez s'il est une douleur semblable à ma douleur. — Regardez, peuples de la terre, considérez ma douleur, et voyez s'il est une douleur semblable à la mienne.

(2) M. Gabriel Fauré a fait de ce même thème le sujet d'un charmant *Madrigal à quatre voix*. On rencontre aussi cette formule dans les *Huguenots* de Meyerbeer (le *Couvre-feu*, 3e acte).

(3) Voyez par exemple dans les *Selectissimæ modulationes* (Anthol., vol. I, p. 147) le deuxième répons du triptyque, *Recessit pastor*, écrit sur les mêmes paroles que le motet dont nous nous occupons, et presque avec la même musique. Dans *Alceste*, de Gluck, nous retrouverons presque identiquement cet accent, qui caractérise chez l'auteur d'*Orphée* la *plainte pathétique*. (Voir le troisième livre du présent ouvrage.)

La deuxième phrase mérite d'être citée en entier :



Il est difficile de rencontrer, même dans la musique moderne, un

effet plus poignant que celui de la lumineuse cadence majeure qui forme le milieu de cette belle phrase.

La deuxième partie du motet est une sorte de court développement des thèmes exposés dans la première, après quoi la pièce se termine par la reprise de la superbe phrase médiane.

Quant aux répons de Vitoria, traités plus longuement que les répons palestriniens, ils ne le cèdent en rien à ceux-ci au point de vue expressif.

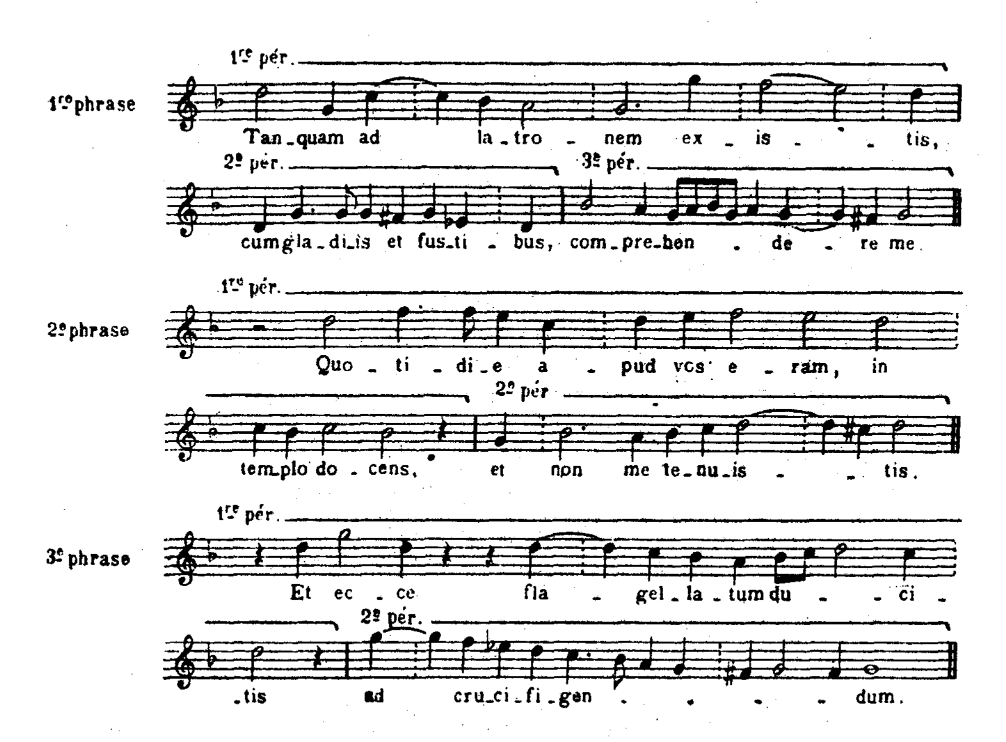
Il suffira pour s'en convaincre de jeter les yeux sur le beau triptyque qui retrace l'agonie et la mort du Sauveur.

Voir dans les *Selectissimæ modulationes* (Anthol., vol. I, p. 32), la trilogie :

1. *Tanquam ad latronem ;* (La marche au supplice.
2 *Tenebræ factæ sunt ;* (La mort.)
3. *Animam meam dilectam.* (La persécution.)

Nous donnerons seulement ici l'analyse du premier de ces répons.

Il est constitué en trois phrases très distinctes, basées sur l'harmonie de résonnance inférieure ; voici leur schème mélodique :



La dernière période de la troisième phrase présente une suite de cris plaintifs du plus admirable effet :



Le motet *Iste sanctus* (Anthol., vol. I, p. 185) est un curieux exemple de symbolisme. Après une suite de quatre phrases régulièrement exposées, le ténor entonne le *cantus firmus* liturgique sur les paroles : *fundatus enim erat super firmam petram ;* comme si l'auteur avait voulu, par cette disposition, caractériser la ferme assise sur laquelle s'appuie la force du martyr.

Roland de Lassus, flamand, né à Mons, passa la plus grande partie de sa jeunesse en Italie. Il y devint l'un des chefs d'école les plus importants de cette époque où l'art du motet atteignit sa forme la plus parfaite. Dès l'âge de quatorze ans, il passa en Sicile au service du vice-roi Ferdinand de Gonzague, et obtint, jeune encore, la dignité de maître de chapelle à la basilique de Saint-Jean de Latran, à Rome; en 1556, le duc Albert V de Bavière l'appela à Munich, où il resta jusqu'à sa mort.

Lassus fut peut-être le compositeur le plus fécond qui ait existé, car le nombre de ses œuvres connues s'élève à près de deux mille.

Il écrivit environ soixante messes, cent *Magnificat* imprimés sous le

titre de *Jubilus beatæ Virginis*, et plus de douze cents motets (*Cantiones sacræ*). Ses *Psaumes de la pénitence* (*Psalmi Davidis pœnitentiales*; 1584) furent aussi célèbres que les *Improperia* de Palestrina.

Son style, encore plus ému par moments que celui de Vitoria, confine aux limites de l'expression dramatique. On pourra s'en rendre compte par la lecture de l'un de ses plus beaux motets :

a) *Nos qui sumus in hoc mundo* (Anthol., vol. II, p. 73), dont nous donnons ci-après l'analyse.

Le texte est une sorte de *prose* populaire :

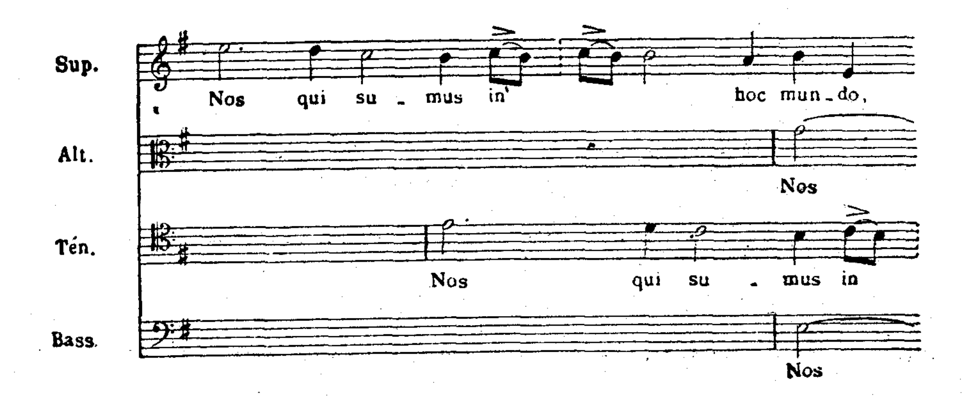
Nos qui sumus in hoc mundo,
vitiorum in profundo,
jam passi naufragia ;
Gloriose Nicolae,
ad sàlutis portum trahe,
ubi pax et gloria (1).

Quant à la musique, elle est bâtie sur le timbre même de la prose populaire :



ce qui donne au motet une grande unité de conception.

La pièce peut se diviser en trois parties. La première, qui comprend tout le premier tercet, est par cela même coupée en trois phrases ; dans l'exposition initiale, le thème populaire revêt un caractère éminemment expressif :



(1) Nous qui sommes en ce bas monde, et qui avons subi tant de naufrages dans les abîmes du vice, ô glorieux saint Nicolas, conduis-nous au port du salut, où nous trouverons la paix et la gloire.



Le deuxième tercet donne deux phrases très distinctes; d'abord l'invocation à saint Nicolas, le *timbre* lui-même, en agrégation harmonique, sur un rythme ternaire bien marqué :



Enfin, après les angoisses de la première partie et l'invocation haletante et cadencée, le motet se termine sur une dernière phrase d'espérance, pleine de sérénité calme et lumineuse.

Lire aussi les motets :

b) *Pulvis et umbra sumus* (Anthol., vol. I, p. 152), dont l'expression inquiète est due au mouvement incessant et très ornemental des parties vocales ;

c) *Timor et tremor*, à six voix (Anthol., vol. II, p. 26). Ici, les deux parties offrent un parfait équilibre de construction ; la première consiste en une prière encadrée entre une exposition et une conclusion explétive :

1re phrase :	Timor et tremor venerunt super me, et caligo cecidit super me,
2e phrase :	Miserere mei, Domine,
3e phrase :	quoniam in te confidit anima mea.

Dans la seconde, la phrase explétive est encadrée entre deux prières :

1re phrase :	Exaudi, Deus, deprecationem meam,
2e phrase :	quia refugium meum es tu et adjutor fortis.
3e phrdse :	Domine, invocavi te, non confundar (1).

On pourrait presque considérer ce motet comme le point de départ de la dramatisation de la musique d'église, car ces trois prières dont la première est absolument calme, la seconde dans un sentiment de confiante espérance, la troisième haletante jusqu'à l'obsession (*non confundar*), donnent une gradation expressive, qui est l'essence même du drame. Nous allons retrouver cette tendance encore plus développée dans les productions de la troisième période.

PÉRIODE ITALO-ALLEMANDE

Italiens

Giovanni Matteo Asola	15. . † 1609
Felice Anerio.	1560 † 1630
Giovanni Francesco Anerio . .	1567 † 16. .
Gregorio Allegri.	1584 † 1652

Allemands

Hans Leo Hassler.	1564 † 1612
Gregor Aichinger	1565 † 1628
Heinrich Schütz.	1585 † 1672

(1) La crainte et l'effroi ont fondu sur moi, et les ténèbres m'ont environné.
Ayez pitié de moi, Seigneur, — car mon âme s'est confiée à vous.
O Dieu, exaucez ma prière, — parce que vous êtes mon refuge et mon puissant secours.
Seigneur, je vous ai invoqué, je ne serai point confondu.

Nous avons eu déjà l'occasion d'observer que les effets de la Réforme du XVI[e] siècle n'ont eu leur répercussion dans l'art musical qu'après un siècle environ. Le motet n'a point échappé à cette influence déprimante : aussi en était-il arrivé, en Italie, vers le commencement du XVII[e], à un état de dégénérescence, où la complication de l'écriture et la multiplicité des parties vocales avaient remplacé la simple et naïve expression des Flamands, et l'harmonieuse perfection des pièces de la deuxième période.

GIOVANNI MATTEO ASOLA, né à Vérone et mort à Venise, inaugura en Italie, dans la musique d'église, le système, alors tout nouveau, de la *basse continue*, et l'emploi de l'orgue pour accompagner ses compositions vocales.

FELICE ANERIO, disciple de Nanini, succéda, en 1594, à Palestrina dans la charge de *compositeur* de la chapelle papale.

GIOVANNI FRANCESCO ANERIO fut maître de chapelle de Sigismond III, roi de Pologne, et passa, en 1610, avec la même qualité, à la cathédrale de Vérone. Comme les Vénitiens, il écrivit surtout pour voix seule avec basse chiffrée. Son ouvrage le plus connu, qui eut, même à son époque, de nombreuses éditions, fut l'arrangement pour quatre voix de la *Messe du pape Marcel* de Palestrina.

GREGORIO ALLEGRI, élève de Nanini et chanteur de la chapelle pontificale, est l'auteur de deux livres de motets, ainsi que du célèbre *Miserere* à neuf voix, dont la copie fut interdite sous peine d'excommunication jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, et que Mozart, dit la légende, transcrivit de mémoire après audition.

HANS LEO HASSLER, né à Nuremberg, fut le premier musicien allemand qui alla étudier en Italie, où il devint l'élève préféré du vénitien Andrea Gabrieli. Revenu en Allemagne, il fut musicien de cour de l'empereur Rodolphe II, à Prague, puis, vers la fin de sa vie, maître de la musique de l'électeur de Saxe.

GREGOR AICHINGER passa toute sa vie à Augsbourg, son pays natal, où il fut maître de la chapelle des Fugger. Son principal ouvrage est un recueil de motets intitulé *Sacræ cantiones*, qui date de 1590, et dans lequel on peut constater l'influence de la *basse continue*, car les parties vocales, au lieu de se mouvoir librement, comme dans les époques précédentes, y dépendent servilement du *cantus firmus*.

Voir notamment les motets :

a) *Ave Regina* (Anthol., vol. I, p. 177);

b) *Factus est repente de cœlo sonus* (*ibid.*, vol. I, p. 107);

c) *Salve Regina* (*ibid.*, vol. I, p. 156). Dans ce motet, au contraire, c'est la partie supérieure, le soprano, qui prend seule toute l'importance mélodique, aux dépens des autres voix, suivant la manière de *l'opéra*, naissant alors.

HEINRICH SCHÜTZ, qui signait ses ouvrages du jeu de mots *Sagittarius*, naquit en Saxe, d'où, après avoir fait de sérieuses études de droit, il fut envoyé en Italie par le landgrave de Hesse, pour apprendre la musique sous la direction de Giovanni Gabrieli. Après trois années d'études, il revint en Allemagne, où il passa au service de l'électeur de Saxe, en 1615. La guerre de Trente Ans, peu favorable au développement des arts, lui fit quitter cette position, et en l'année 1633 on le retrouve à Copenhague, en qualité de simple musicien de chambre; il y devint cependant maître de chapelle, et ne retourna en Saxe que pour y mourir. Ses œuvres religieuses sont les *Cantiones sacræ* (1625), puis des recueils de motets à deux, trois et quatre chœurs, enfin trois livres de *Symphoniæ sacræ* (1629, 1647 et 1650).

Les dialogues de Schütz, où chaque personnage, selon l'usage adopté dans le madrigal dramatique, est représenté par une portion du chœur, ne sont plus, à proprement parler, des motets, mais des petits *drames* chantés. Ce n'est plus de la véritable *musique d'église*, mais de la musique religieuse de concert, point de départ de la *cantate* du XVIIe siècle.

Le style de Schütz, quoique fondé harmoniquement sur la *basse continue*, ne laisse pas que d'être humainement expressif, à un degré auquel les pieux Flamands et même les affectueux Italiens n'eussent point osé prétendre.

On en pourra juger en lisant, parmi les innombrables œuvres publiées en édition complète par la maison Breitkopf, de Leipzig, les deux motets ou dialogues suivants :

a) *Dialogo per la Pascua,* à quatre voix (édition Breitkopf, vol. XIV, p. 60). Ce motet, qui retrace la scène où Madeleine rencontre au tombeau le Seigneur vêtu en jardinier, est divisé en trois parties :

1re partie : *La rencontre.*

Jésus : Weib, was weinest du, wen suchest du ?
Madeleine. Sie haben meinen Herren weggenommen,
Und ich weiss nicht wo sie Ihn hingeleget haben.

2e partie : *L'appel.*

Jésus : Maria !
Madeleine : Rabboni !

3e partie : Le *Noli me tangere.*

Jésus : Rühre mich nicht an !
denn ich bin noch nicht aufgefahren
zu meinem Vater.
Ich fahre auf zu meinem Vater,
zu eurem Vater,
zu meinem Gott, zu eurem Gott (1).

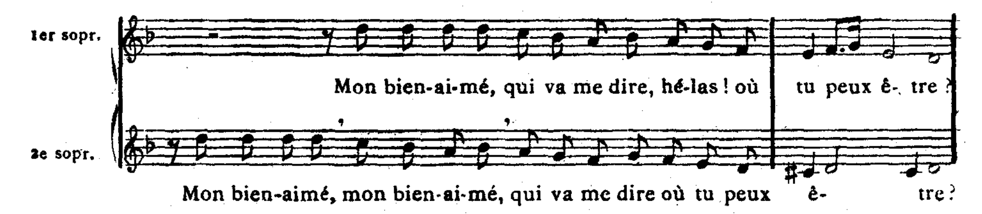
Dans la première partie, pendant que, simple et grave, s'expose aux voix d'hommes l'interrogation du Sauveur :



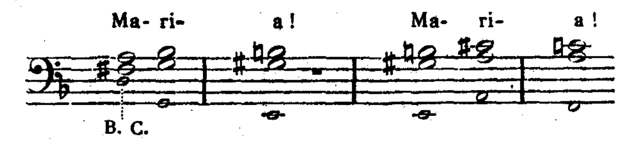
les voix féminines (Madeleine) entourent cette phrase de volutes inquiètes :



et tout se termine sur une péroraison d'une tendresse infinie :

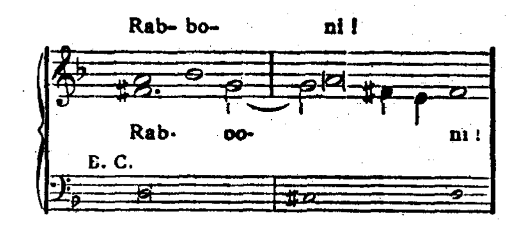


Après cette exposition où la tonalité de *ré mineur* est franchement établie, de mystérieux accords chromatiques soulignent l'appel par lequel Jésus se fait reconnaître :



(1) *Jésus :* Toi qui pleures, dis, qui cherches tu ?
Madeleine : Las, ils ont enlevé le corps du Maître !
Mon bien-aimé, qui va me dire où tu peux être ?
Jésus : Maria !
Madeleine : Rabboni !
Jésus : Ne me touche pas ; voici qu'il faut que je m'élève vers la lumière.
Je vais aux cieux près de mon Père,
près de votre Père,
près de mon Dieu,
près de votre Dieu.
(Traduction de l'édition de la *Schola Cantorum.*)

et Madeleine, presque effrayée, répond :



puis, les voix féminines se taisent, et les voix d'hommes soulignent l'ascension du Sauveur vers son Père, par de glorifiantes vocalises, qui se succèdent comme des roulements de tonnerre, en ramenant victorieusement la tonalité initiale. Il n'est point de grand finale d'opéra comparable comme *effet vocal* à celui que produit cette admirable pièce.

b) *Dialogue du Pharisien*, à 4 voix (éd. Breitkopf, vol. XIV, p. 55). Comme le précédent, ce motet est divisé en trois parties bien distinctes :

1re partie : Exposition.

Es gingen zweene Menschen hinauf
in den Tempel zu beten ;
Einer ein Pharisaer, der ander ein Zöllner.
Der Pharisaer stund und betet bei sich selbst,
und der Zöllner stund von ferne,
wollte auch seine Augen nicht aufschlagen gen Himmel,
schlug an seine Brust,
und sie sprachen :

2e partie : Le drame.

Pharisæus : Ich, ich danke dir Gott,
dass ich nicht bin wie andre Leute,
ich danke dir Gott.
Publicanus : Gott, sei mir Sünder gnädig !
Pharisæus : Ich danke dir Gott,
dass ich nicht bin wie andre Leute,
Raüber, Ungerechte, Ehebrecher,
oder auch wie dieser Zöllner.
Publicanus : Gott, sei mir Sünder gnädig !
Pharisæus : Ich faste zwier in der Wochen
und gebe den Zehenten von allem das ich habe.
Publicanus : Gott, sei mir Sünder gnädig !

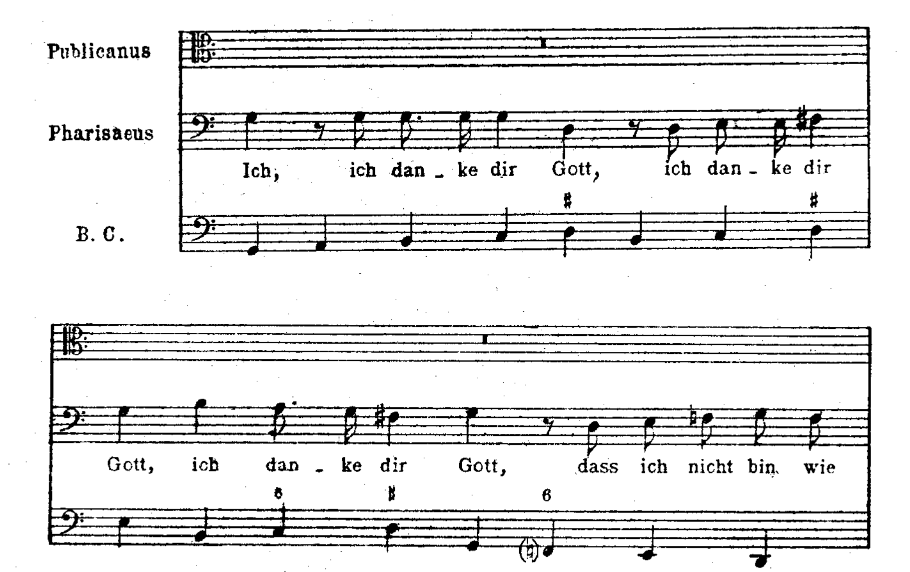
3e partie : Moralité.

Ich sage euch :
Dieser ging hinab gerechtfertiget in sein Haus
für jenem :

Denn wer sich selbst erhöhet
der soll erniedriget werden ;
Und wer sich selbst erniedriget
der soll erhöhet werden (1).

La première partie, entièrement en *sol majeur*, est exposée par les voix aigües du chœur ; la seconde, modulante, n'emploie que les voix graves ; la dernière enfin, revenant au ton principal, réunit en un ensemble les quatre parties vocales.

Rien de plus dramatiquement frappant que le contraste entre les deux prières dans la seconde partie ; l'orgueil naïvement ridicule du pharisien et l'humble supplication du publicain y sont musicalement exprimés avec une vérité d'accent que bien des fabricants modernes d'opéra pourraient prendre pour modèle :



(1) *1re partie :* Deux hommes entrèrent dans le temple pour prier,
l'un était un pharisien, l'autre un publicain.
Le pharisien se mit à prier en se vantant lui-même,
et le publicain s'arrêta loin de l'autel, et, sans oser lever les yeux vers le ciel, il se frappait la poitrine. Et ils parlèrent ainsi :

2e : partie Le Pharisien : Je te rends grâces, Seigneur, parce que je ne suis point comme les autres hommes, un voleur, un scélérat, un parjure, ni même pareil à ce publicain.
Le Publicain : Seigneur, aie pitié de moi pécheur !

3e partie : Je vous le dis : celui-ci s'en retourna chez lui absous et non pas celui là
car celui qui s'élève lui-même sera abaissé,
et celui qui s'abaisse sera élevé.

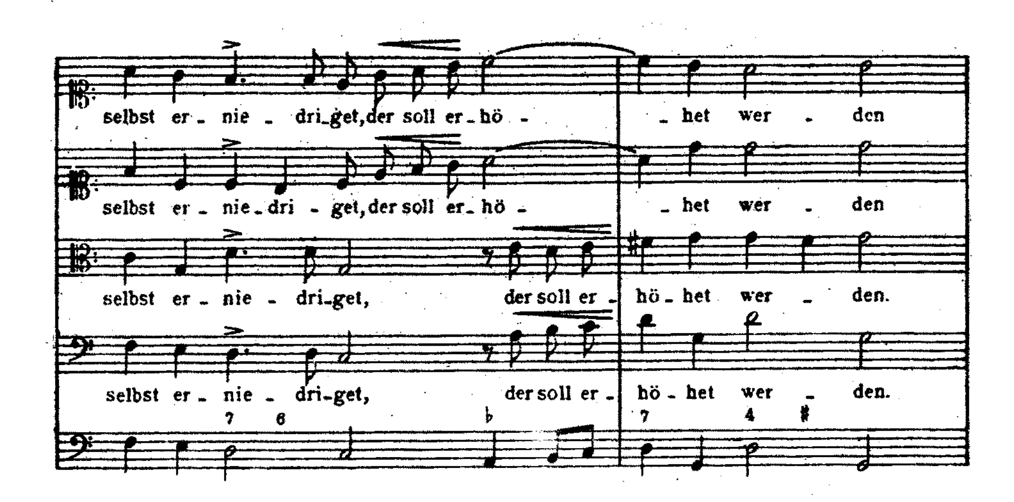


Il faut enfin remarquer la signification symbolique de la dernière partie, où les deux termes *erhöhet* et *erniedriget* sont caractérisés par une opposition mélodique évidemment intentionnelle :




- nie - dri-get, er - nie - dri-get wer - den, der soll er
wer - den, wer sich selbst er - hö - het, der soll er - nie - dri-get, er -
Denn wer sich selbst er - hö - het,
wer sich selbst er - hö - het, der soll er - nie - dri-get, er -


- nie - dri-get, er - nie - dri-get wer - den, und wer sich
- nie - dri - get wer - - den, und wer sich
der soll er - nie - dri-get wer - den, und wer sich
- nie - dri-get wer - den, und wer sich


selbst er - nie - dri-get, der soll er - hö - - het wer - den
selbst er - nie - dri - get, der soll er - hö - - het wer - den
selbst er - nie - dri-get, der soll er - hö - het wer - den.
selbst er - nie - dri-get, der soll er - hö - het wer - den.

Après Schütz, nous l'avons dit, la belle forme du *motet* ne tarda pas à disparaître complètement pour se fondre dans la *cantate* et dans l'*oratorio* ; les auteurs de ce temps cultivèrent presque tous le genre dramatique, issu de la Renaissance italienne, et basé sur des principes incompatibles avec ceux de la polyphonie.



XI

LA CHANSON ET LE MADRIGAL

Les formes polyphoniques profanes : la chanson. — Le madrigal. — Le madrigal accompagné. — Le madrigal dramatique. — Formes de la chanson et du madrigal. — Histoire de la chanson polyphonique et du madrigal. — Période de la chanson. — Période du madrigal simple. — Période du madrigal accompagné et du madrigal dramatique.

LES FORMES POLYPHONIQUES PROFANES
LA CHANSON

L'application progressive des procédés de la polyphonie vocale aux monodies liturgiques d'abord, puis aux pièces libres, motets ou répons, devait naturellement amener une transformation corrélative des chants populaires monodiques du moyen âge. De même que ces chansons nous sont apparues au début comme empruntant leur forme aux cantilènes sacrées du genre des *alleluia* (1), de même, les premières chansons polyphoniques consistèrent dans la simple adaptation de paroles profanes aux textes musicaux des messes et des motets (2).

Et l'on constate ainsi, une fois de plus, que le peuple imite plutôt qu'il ne crée, car les premières tentatives de déchant et de contrepoint vocal sont, comme on a pu le voir, exclusivement appliquées à la liturgie par de véritables spécialistes, par des novateurs hardis, par une élite, en un mot, seule capable de créer des formes nouvelles. Lorsque ces formes se furent imposées, d'autant plus sûrement qu'elles émanaient de l'Église, alors souveraine incontestée, le peuple, imitateur naïf et inconscient, fut amené fatalement à se les approprier, en y faisant passer ses caractères, ses coutumes, ses traditions.

Au XVe siècle, le succès et la vulgarisation des formes contrapontiques devinrent tels que certains maîtres commencèrent à les adapter à des sujets profanes, et à écrire de véritables *chansons polyphoniques*,

(1) Voir chapitre V, page 85.
(2) Voir la note, p. 146, au chapitre du Motet.

dont la forme est toute spéciale, soit qu'elle procède par couplets répétés, soit qu'entre chaque couplet s'intercale un refrain, comme dans la chanson monodique primitive.

Dans cet art, essentiellement différent de celui du motet, l'expression rythmique du texte est presque toujours sacrifiée à la cadence métrique de la mélodie ; l'écriture des parties vocales consiste, le plus souvent, en expositions harmoniques ; enfin on peut aisément reconnaître dans l'alternance régulière des périodes mélodiques et dans l'usage de plus en plus fréquent du *timbre*, appliqué aux paroles sans souci de leur sens, l'influence populaire, qui rattache cette forme aux airs de danse, et, par conséquent, à l'art du geste.

Dans ce genre peuvent se ranger les pièces vocales connues sous les noms de *chanson française, canzona* italienne, *petit lied* allemand *(Gassenhawerlin, Reutterliedlein), canzonetta, frottola, villanelle, villote*, et enfin la série des danses en musique, *pavane, gaillarde*, etc., qui furent vocales avant de devenir instrumentales. (Voir, deuxième livre.)

LE MADRIGAL

A l'époque de la plus belle floraison du motet, nous voyons la musique profane affecter une forme assez indéterminée qu'on désigne sous le nom génerique de *madrigal.*

Rien n'est plus imprécis que ce mot, dont l'étymologie même est incertaine (1) et les applications extrêmement variables.

Originairement, le *madrigal* paraît avoir été une composition vocale écrite en général pour chœur de trois à six voix, sur un sujet profane et le plus souvent érotique. La vogue de ce genre de composition se répandit rapidement au cours de le seconde moitié du XVIe siècle, et persista même au siècle suivant (2).

Entre la chanson polyphonique et le madrigal, la délimitation est malaisée, aussi bien comme date que comme forme. On doit pourtant considérer le madrigal comme postérieur, parce que c'est en lui que viennent se résumer et se confondre toutes les formes musicales qui servirent de transition entre la fin de l'*époque polyphonique* et le début de l'*époque métrique.*

Il semble que ce genre de musique ait longtemps oscillé entre l'art

(1) On ne connaît guère pour cette appellation d'autre origine que les mots *mandra* (troupeau) et *gal* (mélodie), empruntés à la vieille langue provençale.

Le mot espagnol *madrugada* (aube) offre aussi une analogie intéressante.

(2) Il existe encore de nos jours, en Angleterre, une association dont le but est de favoriser la culture de cette sorte de composition : c'est la « Madrigal Society », de Londres, fondée en 1741.

du geste et celui de la parole. Sans doute, le madrigal est principalement issu du motet, forme dramatique nettement basée sur la rythmique expressive du langage ; mais, en raison des milieux et des sujets profanes qui lui sont plus spécialement réservés, il obéit aussi à la rythmique essentiellement populaire du geste.

Dans son état primitif, le madrigal était traité d'une façon exclusivement musicale : chacune des voix y concourait pour sa part à l'exécution, comme dans le motet; cependant, un moindre souci de l'expression, une disposition vocale plus facile, plus négligée, et souvent plus voisine de l'harmonie plaquée que de la polyphonie, y apparaissaient déjà.

Sous ce premier aspect, le madrigal n'était autre chose qu'une sorte de motet profane, avec paroles en langue vulgaire, ce qui l'apparentait à la chanson, dont il adoptait parfois la division en couplets. Mais, au moment où l'esprit *renaissant* s'empara de l'art musical, c'est-à-dire vers la fin du XVIe siècle, le madrigal ne tarda pas à affecter deux manières d'être très différentes, dont nous allons donner une brève description, nous réservant de les étudier à part et d'une façon plus complète dans les deux autres parties du cours de composition, lorsque nous traiterons des formes *symphoniques* et *dramatiques* auxquelles ces transformations du *madrigal simple* donnèrent naissance.

LE MADRIGAL ACCOMPAGNÉ

A mesure que se propage et s'impose, sous l'influence des idées de la Renaissance, le principe d'individualisme qui va favoriser l'éclosion de l'*opéra*, nous voyons apparaître dans le madrigal, timidement d'abord, les instruments accompagnants. Au début, ils servent seulement à doubler, dans la limite de leur étendue, les parties vocales; avec l'usage de plus en plus répandu du *solo*, ils se cantonnent bientôt dans la réalisation de la *basse continue*, suivant le système si cher à toute cette époque.

Toutefois, à mesure que le rôle de l'instrument s'efface, en tant qu'accompagnateur, il s'affirme au contraire pendant les silences du chanteur principal, rendus plus longs par les traditions alors en vigueur. En effet, dans l'exécution de ces *madrigaux accompagnés*, le chanteur n'apparaissait devant l'auditoire qu'au moment de commencer son *solo*, et revenait ensuite à sa place..... dans la coulisse, si l'on peut ainsi s'exprimer. Pendant ces allées et venues, les instruments *seuls* prirent l'habitude de se faire entendre. Affranchis momentanément de leur emploi de réalisateurs de la basse continue, ils exposaient généralement un fragment extrait de l'*air* qui précédait ou suivait cette espèce d'in-

termède. Ainsi prend naissance la *ritournelle* (1), qui depuis alterna avec l'*aria* (air) dans la plupart des compositions vocales de cour et même d'église, à partir de la fin du XVIe siècle.

Cette ritournelle, étrangère à toute préoccupation expressive d'un texte, ne tarda pas à prendre une forme conventionnelle, analogue à celle des refrains, où les paroles sont dépourvues de toute signification, dans les chansons populaires de la première époque.

Dès lors, les madrigaux de ce genre vont se rattacher de plus en plus, par la ritournelle, à l'ancien art du geste rythmé ou de la danse.

Peu à peu, surtout en Allemagne et en France, les instruments quitteront leurs fonctions d'accompagnateurs, et seront appelés à remplacer les parties vocales, qu'on leur confie souvent faute de chanteurs en nombre suffisant. Le soliste lui-même nous apparaîtra sous les traits d'un instrumentiste virtuose, qui *joue* son air au lieu de le chanter; et l'on écrira de véritables madrigaux *pour instruments*, dans les formes desquels nous aurons ultérieurement à rechercher les origines d'un certain nombre de pièces de l'ordre symphonique, comme le *concert*, le *concerto*, ou même certains airs de danse en usage dans la *suite instrumentale* et, plus tard, dans la *sonate* (2).

LE MADRIGAL DRAMATIQUE

Cependant, l'art de la parole ne perdait pas ses droits; cette pénétration progressive des instruments dans le madrigal accompagné n'empêchait nullement les compositions vocales d'évoluer simultanément, en marquant une divergence de plus en plus accentuée.

Le *madrigal dramatique*, c'est-à-dire celui qui obéit aux nécessités expressives des paroles, conserve sa forme collective et chorale. Motet à l'origine, il ne subira pas de changements notables dans sa forme, tout en cédant aux exigences de la musique populaire à laquelle il se rattache également. Tandis que l'école du contrepoint vocal se cantonne de plus en plus dans le motet, le madrigal dramatique s'en éloigne, pour retourner à la chanson, fille du peuple.

Mais, si son écriture se simplifie, l'esprit du drame l'anime toujours. Il est le plus souvent alors traité en *dialogue;* deux ou trois parties vocales représentent collectivement l'un des personnages chantants, tandisque le reste du chœur est chargé du rôle de l'autre personnage (3);

(1) *Ritornare*, en italien « s'en retourner ». Telle était, en effet, l'action du chanteur pendant la *ritournelle*.

(2) Voir, dans le deuxième livre, ces diverses formes d'ordre symphonique.

(3) De ce genre sont notamment les *Dialogues* de Schütz, que nous avons examinés (p. 177 et suiv.) à propos du *motet*, auquel ils se rattachent, tant par l'écriture que par le

cette figuration *collective* de chaque personnage n'est qu'un acheminement vers l'attribution *individuelle* des rôles, et, quand la représentation scénique viendra s'y ajouter, on verra se réaliser peu à peu, par l'harmonieuse combinaison de la parole, du geste et de la musique, l'expression la plus haute et la plus émouvante des sentiments humains. Ainsi naîtront tour à tour du *madrigal dramatique* l'*opéra* d'abord, puis toutes les autres formes musicales dramatiques (1).

Mais, s'il est incontestable que le *madrigal dramatique* a donné naissance à l'*opéra*, il faut observer que celui-ci, dès son apparition, emprunte au *madrigal accompagné* l'usage du *solo* qu'il élèvera plus tard à son apogée. Tandis que, par une curieuse réciprocité, l'*écriture contrapontique* appartenant en principe à la musique vocale, aux motets et aux *madrigaux dramatiques*, passera tout entière non seulement dans la *fugue*, ce qui est normal, mais aussi dans la plupart des autres formes instrumentales issues du *madrigal accompagné :* la *suite*, la *sonate*, etc.

FORMES DE LA CHANSON ET DU MADRIGAL

Les formes musicales de la chanson polyphonique, aussi bien que celles du madrigal, n'ont pas de caractère bien défini. On peut cependant ramener la *chanson française* à trois types généraux :

A) celui qui consiste en phrases musicales symétriquement répétées malgré le changement de paroles ;

B) la *chanson à couplets*, avec ou sans alternance d'un refrain ;

C) la *chanson pittoresque.*

A) Dans la première catégorie, nous pouvons citer un grand nombre de pièces de Roland de Lassus, notamment la chanson *Quand mon mary vient de dehors* (2), qui est construite comme suit :

1re *phrase :*	Quand mon mary vient de dehors, Ma rente est d'estre battue ;	
Même phrase : répétée	Il prend la cuiller du pot, A la tête il me la rue ;	
2e *phrase :*	J'ai grand peur qu'il ne me tue. C'est un faux, vilain, jaloux ;	
3e *phrase :*	C'est un vilain, rioteux, grommeleux, Je suis jeune et il est vieux.	*bis.*

B) Comme exemple de *chansons à couplets*, nous ne pouvons mieux

sujet sacré, tout en offrant déjà une physionomie fort différente, par l'application du principe de la représentation des personnages par les fragments du chœur.

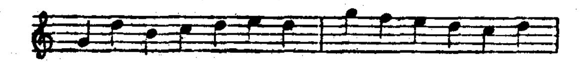
(1) Voir le troisième livre de cet ouvrage, consacré à l'étude des formes musicales dramatiques.

(2) Voir *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, éditions publiées par Henry Expert, fascicule : « Orlande de Lassus », p. 40.

choisir que la charmante *villanelle* de Claudin Le Jeune : *Patourelles joliétes*, qui fait partie du recueil intitulé: *Le Printemps* (1).

Le *refrain* y est tout d'abord exposé à trois voix, sous le titre, généralement usité dans la chanson française, de *rechant;* puis vient le couplet, intitulé *chant*, également à trois voix; enfin le *rechant* est repris par les cinq voix, et ainsi de suite pour les cinq couplets.

Le thème initial du refrain est un chant populaire d'origine probablement liturgique :



Exposé par le *dessus* et redit ensuite par la *taille*, ce thème de mesure binaire conclut en une période de franche et fraîche allure ternaire, qui appelle la danse.



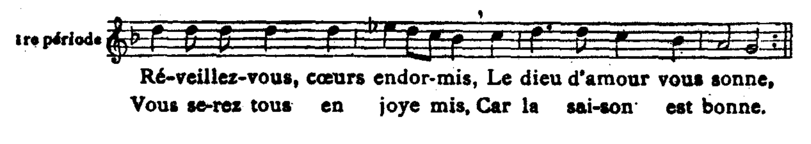
C) Quant à la *chanson pittoresque*, l'œuvre du français Clément Janequin (voir ci-après p. 195) nous en peut fournir de nombreux exemples;

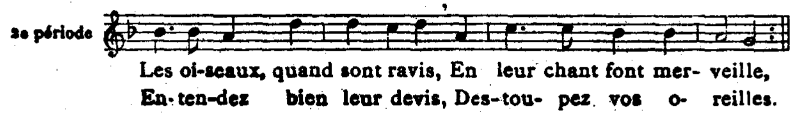
(1) Voir *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, édition H. Expert; *le Printemps* de Claude Le Jeune, 3ᵉ fascicule, p. 25.

nous citerons notamment le *Chant des oiseaux*, qui eut une vogue presque égale à celle de la célèbre *Bataille de Marignan* du même auteur.

Cette chanson peut se diviser en trois parties, dont la seconde, l'élément pittoresque, est de beaucoup la plus importante.

1re partie. — La pièce commence par une phrase d'exposition en deux périodes, d'origine évidemment populaire. Voici cette phrase, sur laquelle s'appliquent les huit premiers vers du texte :





2e partie. — Suit une série d'onomatopées tendant à représenter le babil d'oiseaux de tous genres et de toutes voix. On y rencontre depuis les traditionnels *farirariron fère li io li, tio tio tio tio, friar, friar*, etc., jusqu'aux locutions les plus bizarres, comme : *Il est temps d'aller boire, au sermon, — petite, petite, suis madame à la messe, — ma maîtresse à Saint Trotin*, etc.

Vers le milieu de la pièce, on entend le *hui* répété du hibou; aussitôt tous les oiseaux de s'unir pour courir sus à l'animal détesté, symbole du peuple juif, et de lui crier :

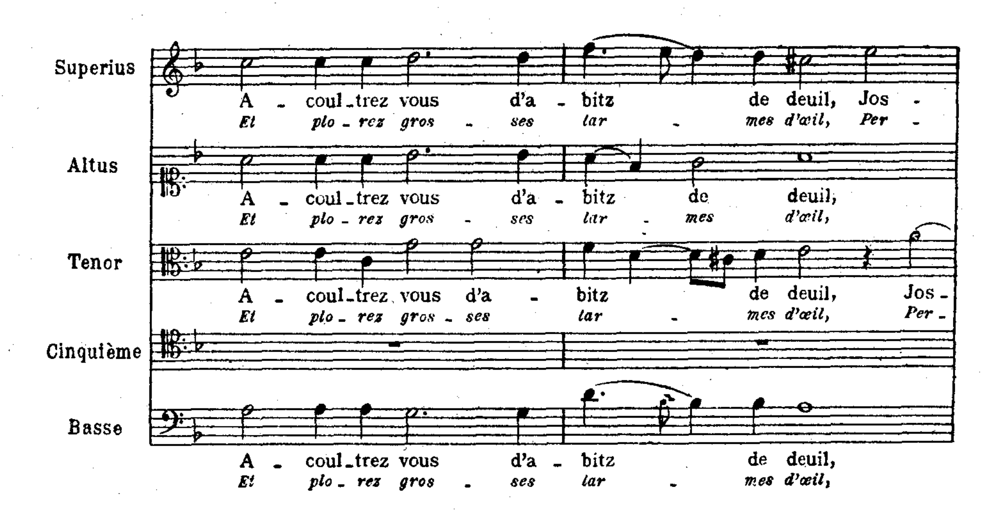
Fouquet hibou, fuyez, fuyez !
Sortez de nos chapitres,
Car vous n'êtes qu'un traître,
Méchant oiseau, dans votre nid
Dormez sans qu'on vous sonne.

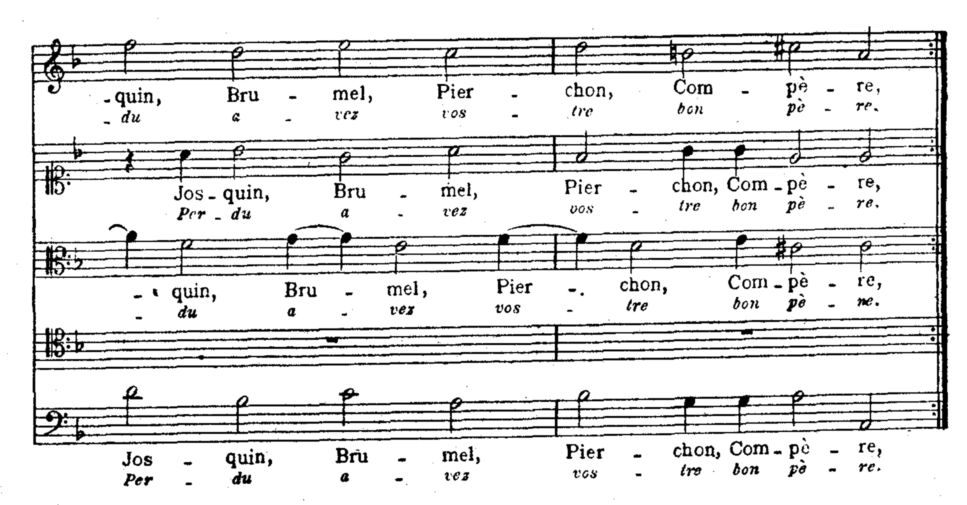
3e partie. — Puis, le hibou chassé, tout se calme, le rythme de la première partie reparaît peu à peu, et la pièce se termine sur le retour du refrain initial : *Réveillez-vous, cœurs endormis*, etc.

A cet orde de compositions appartient aussi la *Déploration de Jehan Okeghem*, que Josquin Deprès écrivit à l'occasion de la mort du grand musicien flamand. Cette curieuse et expressive chanson, où le profane mythologique se mêle au style liturgique, débute par une exposition dans la manière du motet. La cinquième partie (*vagans*) chante le texte même du psaume *Requiem æternam dona eis, Domine*, tandis que le reste du chœur invite les *nymphes des bois* et les *déesses des fontaines*,

ainsi que les *chantres experts de toutes nations,* à pleurer celui que la *rigueur d'Atropos* vient de *couvrir de terre.* Le refrain qui suit, dans lequel figurent nominalement les élèves ou amis d'Okeghem, rentre dans la forme de la chanson :

1re phrase:	Acoultrez vous d'abitz de deuil, Josquin, Brumel (1), Pierchon (2), Compère (3),
Même phrase: répétée.	Et plorez grosses larmes d'œil : Perdu avez vostre bon père.



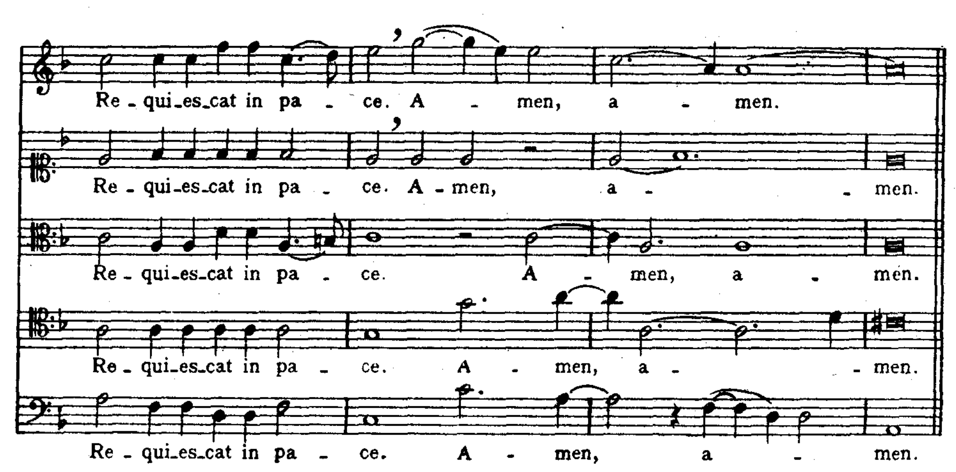


(1) Anton Brumel, contrapontiste néerlandais, auteur de nombreuses messes. La Bibliothèque de Munich possède de lui une messe à trois chœurs, à douze voix.

(2) Sobriquet de Pierre de Larue, voir ci-après, page 195.

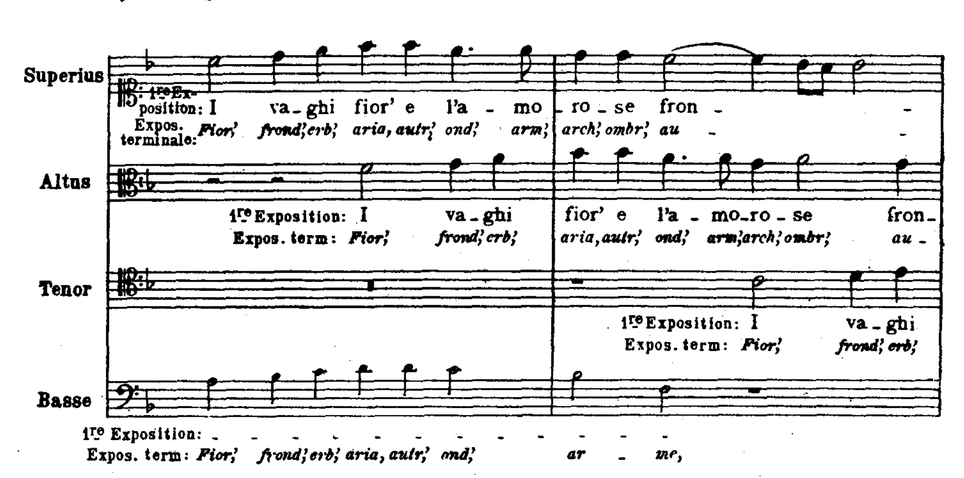
(3) Loyset Compère, mort en 1518, chanoine de la cathédrale de Saint-Quentin, auteur de nombreux motets

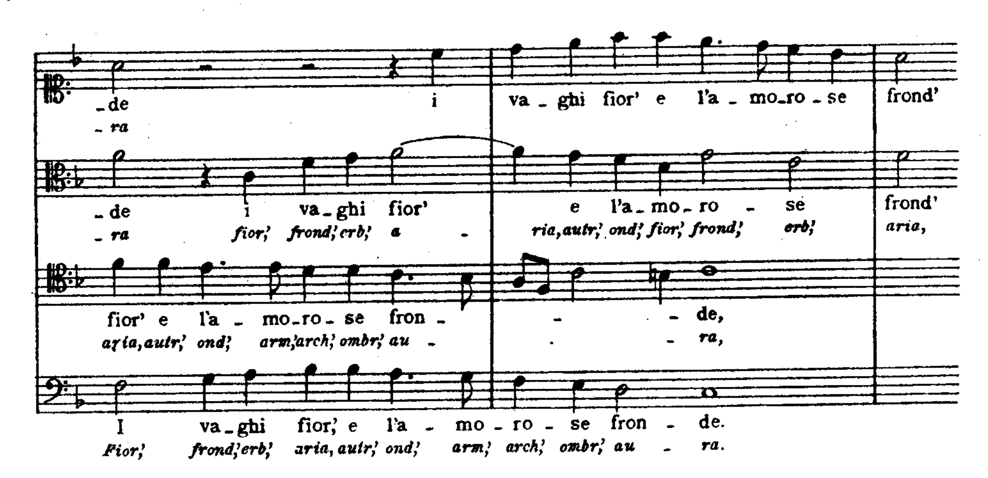
Nous revenons ensuite au genre du motet par l'invocation terminale :



Enfin, la forme du *madrigal* ne saurait être bien déterminée, puisque comme celle du motet elle se modèle sur l'ordonnance du texte. Elle en diffère toutefois par certaines répétitions des phrases musicales que ne justifie point la diversité des paroles, par certains tours d'écriture plus harmonique que polyphonique, par certains rythmes cadencés plus symetriquement. C'est toujours l'ancien art du geste, qui, conservé dans la chanson populaire, exerce progressivement son influence sur ce genre de musique, éminemment aristocratique à l'origine, puisqu'il était réservé aux fêtes pompeuses données dans les fastueux palais italiens.

Nous pouvons citer comme exemple l'un des madrigaux de Palestrina, *I vaghi fiori*, dans lequel la phrase initiale se reproduit à la fin de la pièce sur des paroles pourtant assez différentes, au moins par leur forme rythmique :





HISTOIRE DE LA CHANSON POLYPHONIQUE ET DU MADRIGAL

Cette histoire, comme celle du motet, peut être ramenée à trois grandes divisions correspondant à peu près comme dates aux périodes franco-flamande, italo-espagnole et italo-allemande.

On peut les intituler ainsi :

1° Période de la chanson polyphonique (xv° siècle) ;

2° Période du madrigal simple (première moitié du xvi° siècle) ;

3° Période du madrigal accompagné et du madrigal dramatique (deuxième moitié du xvi° siècle et commencement du siècle suivant).

Mais cette sorte de division historique, comme toutes celles du présent ouvrage, n'a rien d'absolu, car l'on rencontre dès la fin du xv° siècle des madrigaux très proches parents, il est vrai, du style de la chanson, et l'on trouve aussi, en France particulièrement, un certain nombre de compositeurs de chansons, en pleine époque de floraison du madrigal.

PÉRIODE DE LA CHANSON POLYPHONIQUE

Gilles Binchois	vers 1400 † 1460
Antoine Busnois	14.. † 1481
Jan de Okeghem	1430 † 1495
Josquin Deprès	1450 † 1521
Pierre de Larue	14.. † 15..
Clément Janequin	14.. † 15..
Heinrich Finck	14.. † 15..
Claude Goudimel	1505 † 1572

Gilles Binchois, né à Binche, en Hainaut, mourut à Lille, après avoit été maître de chapelle à la cour de Philippe le Bon, duc de Bourgogne.

Antoine Busnois (de Busne), fut chantre de la chapelle de Charles le Téméraire.

Jan de Okeghem (1), dont on connaît dix-neuf chansons, parmi lesquelles *Se vostre cœur*, qui fut célèbre et souvent réimprimée.

Josquin Deprès (2). Outre la *Déploration d'Okeghem*, déjà citée, un grand nombre de chansons françaises de Josquin ont été conservées dans les recueils de Pierre Attaignant (3), de l'année 1549, et de Du Chemin, 1553.

Pierre de Larue, néerlandais, élève d'Okeghem, fut, de 1492 à 1510, chantre de la cour de Bourgogne, et écrivit des chansons ainsi que des madrigaux.

Clément Janequin, sur la vie duquel on ne possède encore aucun renseignement précis, étudia la musique sous la direction de Josquin Deprès, et fut maître de chapelle à la cour de François I[er]. On ne connaît de Janequin qu'un petit nombre de compositions religieuses, parmi lesquelles les *Proverbes de Salomon mis en cantique et ryme françois* (1558); mais il écrivit une grande quantité (dix-sept livres) de chansons profanes du plus haut intérêt : la plupart sont de véritables pièces descriptives de l'ordre que nous avons qualifié *chansons pittoresques*.

Les plus connues sont :

a) *le Chant des oiseaux* (4), dont nous avons déjà parlé ;

b) *l'Alouette*, chanson à quatre voix, auxquelles Claudin le Jeune ajouta une cinquième (5), comme cela se pratiquait couramment à cette époque, mais sans que l'*arrangeur* se permît jamais de changer quoi que ce fût à l'écriture de la pièce originale;

c) *le Rossignol ;*

d) *la Chasse au lièvre et la Chasse au cerf ;*

e) *la Jalousie ;*

(1) Voir chapitre x, page 154.

(2) Voir chapitre x, page 155.

(3) Le premier des imprimeurs de musique parisiens qui se soit servi de caractères mobiles. Il publia, de 1526 à 1550, vingt livres de motets et de chansons, la plupart d'auteurs français.

(4) Voir l'édition de la *Schola cantorum*, et ci-dessus p. 191.

(5) Voir *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, édition H. Expert ; *Le Printemps* de Claude Le Jeune, 1[er] fascicule, p. 50.

f) le Caquet des femmes ;

g) la Prise de Boulongne ;

h) la Bataille (de Marignan, 1515), à quatre voix, auxquelles Verdelot (1) ajouta une cinquième.

Cette célèbre chanson est des plus curieuses : sa structure harmonique, perpétuellement identique, repose du commencement à la fin sur les deux fonctions, tonique et dominante, du ton de *fa* majeur. Mais la variété de ses rythmes sans cesse renouvelés en fait la pièce la plus vivante qu'il soit donné d'entendre. De plus, elle est comme une sorte d'anthologie des thèmes populaires en usage dans l'armée française au XVIe siècle. Voici le plan de cette belle chanson, qui peut se diviser en deux parties : les *préparatifs* et la *bataille.*

1e *partie :* 1° (rythme binaire). Prélude.

Ecoutez tous, gentils Gallois,
La victoire du noble roy François.

2° (rythme binaire). Partie plus agogique.

Et ores si bien écoutez
Des coups ruès de tous costés.

3° (rythme ternaire).



4° (rythme binaire).



La fleur de lys, fleur de hault prix,
Y est en personne.

5° (rythme ternaire).

Sonnez, trompettes et clairons,
Pour réjouir les compaignons.

2e *partie*, où commence la bataille proprement dite.

1° (rythme binaire). Longue série d'onomatopées décrivant le bruit des instruments guerriers.

(1) L'un des plus anciens compositeurs de l'école franco-belge ; vécut en Italie et mourut avant 1567.

2° (rythme ternaire et binaire). Autre série d'onomatopées destinée à peindre le fracas des canons et le crépitement de la fusillade.

3° (rythme binaire). Troisième suite d'onomatopées du milieu de laquelle surgit la chanson française :



4° (rythme ternaire). La victoire se dessine.

Ils sont confus,
Ils sont perdus,
Ils sont rompus.

5° (rythme binaire). Le *ténor* entonne à pleine voix :

Victoire ! victoire au noble roy François.

et la *haute-contre*, personnifiant les Suisses vaincus, termine la pièce sur ces mots mi-allemands mi-patois, qui résonnent graves comme un glas :

Descampir, descampir !
Tout é ferlore, by Gott !

Heinrich Finck (1), composa une série de chansons allemandes publiées en 1536 sous le titre : *Schöne auserlesene Lieder des hochberühmten Heinrichs Finckens*(2). Il est surtout connu par le panégyrique que son petit-neveu Hermann Finck (1527 † 1558), célèbre musicographe, lui consacre dans son ouvage : *Practica musica* (1556).

Claude Goudimel (3). La plupart de ses œuvres profanes ont été conservées dans le recueil de 1574 : *La fleur des chansons des deux plus excellents musiciens du temps, à savoir de Orlande de Lassus et de D. Claude Goudimel.*

PÉRIODE DU MADRIGAL SIMPLE

Flamands

Jakob Arcadelt	1514 † 1565
Adrian Willaert	1480 † 1562
Nicolas Gombert	14.. † 15..
Cyprian de Rore	1516 † 1565
Philippe de Monte.	1521 † 1602
Roland de Lassus.	1530 † 1594

(1) Voir chap. x, page 160.
(2) Choix des plus belles chansons du très illustre H. F
(3) Voir chap. x, page 160.

Italiens

Costanzo Festa.	14.. † 1545
Andrea Gabrieli	1510 † 1586
Giovanni Pierluigi da Palestrina. . .	1515 † 1594

Français

Claudin de Sermizy	15.. † 1566
Claudin Le Jeune	1530 † 1564
Guillaume Costeley	1531 † 15..

Jakob Arcadelt (surnommé *Jachet*), né dans les Pays-Bas, se rendit dès sa jeunesse à Rome, où il devint maître de chant de la chapelle papale en 1540 ; il vint ensuite à Paris, où on le trouve avec le titre de *Musicus regius* en 1557. Dès 1538, Arcadelt publia six livres de madrigaux à cinq voix qu'on doit considérer comme les premiers en date dans ce genre de composition. Ils eurent un immense succès, et suscitèrent bientôt un engouement effréné : c'est par milliers, en effet, qu'on peut compter les productions du style madrigalesque dans la seconde moitié du xvie siècle.

Arcadelt lui-même en écrivit une grande quantité, madrigaux ou chansons, qui furent publiés d'abord par les Gardane, imprimeurs à Venise, puis par les éditeurs parisiens Le Roy et Ballard.

Ses contemporains, et notamment Willaert, son aîné de trente ans au moins, ne versèrent dans le genre madrigal qu'après le succès des six premiers livres d'Arcadelt. C'est donc avec raison que nous donnons ici le premier rang au créateur incontesté de cette forme d'art toute spéciale.

Adrian Willaert, né à Bruges, d'autres disent à Roulers, élève de Jean Mouton et de Josquin Deprès, fut nommé en 1527 maître de chapelle de l'église Saint-Marc à Venise. Sa renommée attira dans cette ville de nombreux musiciens, et c'est ainsi que fut formée la célèbre *école de Venise*, dont Willaert passe pour avoir été le fondateur. L'innovation principale qui caractérise cette école, et qui fut certainement due à l'initiative de Willaert, est l'écriture pour *double chœur*.

Outre quelques livres de motets, l'œuvre principale de Willaert consiste en recueils de madrigaux à cinq et six voix publiés de 1545 à 1561 sous les titres divers, *Canzone villanesche, madrigali, fantasie o*

ricercari, et enfin *Nuova musica* (1559), qui contient des pièces de quatre à sept voix sur des poésies de Pétrarque.

Il est à remarquer que Willaert ne commença à écrire des compositions de ce genre qu'à l'âge de soixante ans environ, quelques années après le succès des premiers madrigaux d'Arcadelt.

NICOLAS GOMBERT, originaire de Bruges, l'un des plus remarquables élèves de Josquin, fut maître de chapelle de la cour de Madrid en 1543. On a de lui un volume de chansons publié par Susato en 1544.

CYPRIAN DE RORE, né à Anvers, étudia à Venise sous la direction de Willaert, auquel il succéda comme maître de chapelle de l'église Saint-Marc. Il s'adonna presque complètement à l'art madrigalesque, sans préjudice de quelques messes et motets, et ses œuvres devinrent bientôt célèbres dans toute l'Italie.

La grande innovation de Cyprian de Rore fut l'emploi courant du *chromatique*, dont il se sert sans tenir compte, comme le faisaient ses prédécesseurs, de la distinction établie traditionnellement entre le *grand* et le *petit* (1).

Il publia, de 1542 à 1565, dix livres de madrigaux à quatre et cinq voix, dont les plus connus sont les recueils intitulés : *Madrigali cromatici* et *Le vive fiamme*, sa dernière œuvre.

Le grand Monteverde (2) considère Cyprian de Rore comme le véritable précurseur de l'art nouveau (*la seconda pratica*) qui allait enfanter le drame musical, art dans lequel « le discours expressif commande à l'harmonie au lieu de lui obéir (3). »

PHILIPPE DE MONTE, né à Mons, d'où son nom, vécut en Allemagne, où il fut maître de chapelle des empereurs Maximilien II et Rodolphe II, et mourut à Vienne.

Outre quelques messes et motets, il publia successivement trente et un livres de madrigaux ou chansons à cinq, six et sept voix, dont les plus connus sont ceux intitulés : *Le fiammette* (1598) ; il mit aussi en musique les sonnets de Ronsard.

ROLAND DE LASSUS (4) écrivit plusieurs livres de madrigaux ; les deux premiers datent de 1555 ; on lui doit aussi un grand nombre de chan-

(1) Voir chap. x, page 166.
(2) Voir troisième livre.
(3) *L'orazione padrona dell' armonia e non serva* (Lettre de Monteverde — *Scherzi musicali*).
(4) Voir chap. x, page 172.

sons françaises (1) et de *Lieder* allemands; quelques-unes de ces chansons ont eu une renommée universelle pendant toute la seconde moitié du XVIe siècle. Les plus intéressantes à connaître sont:

a) *Fuyons tous d'amour le jeu,* d'une si originale prestesse;

b) *Sauter, danser, faire des tours ;*

c) *Un doux nenni avec un doux sourire,* dont la guirlande terminale sur « Vous ne l'aurez point », est d'une grâce charmante;

d) *L'heureux amour qui eslève et honore;*

e) *Las! voulez-vous qu'une personne chante,* texte mis en musique par de nombreux compositeurs;

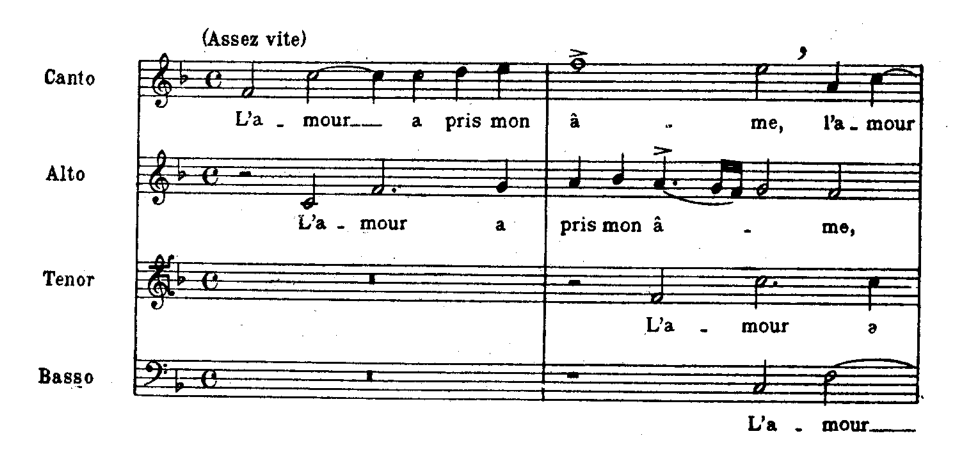
f) *Si vous n'êtes en bon point, bien à point;*

g) *Quand mon mary vient de dehors,* etc. (ci-dessus, p. 189).

Costanzo Festa (2), auteur de madrigaux à trois voix, publiés en 1556.

Andrea Gabrieli (3), publia, de 1572 à 1583, sept livres de madrigaux de trois à six voix.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (4) a laissé, outre ses compositions religieuses, trois recueils de madrigaux à quatre et cinq voix (1555-1581). La plupart sont de charmants modèles du genre; la mélodie y est moins sévèrement établie que dans ses pièces religieuses, et quelques-uns présentent même un tour mélodique d'allure presque moderne, comme par exemple le suivant, qui mérite d'être cité intégralement.



(1) *Le premier livre des Chansons françaises* (*Meslanges*) a été édité par H. Expert. (*Les Maîtres musiciens de la Renaissance française.*)

(2) Voir chap. x, page 161.

(3) Voir chap. x, page 161.

(4) Voir chap. x, page 162.


— a pris mon â - me, le jour où ta main blanche m'of-
le jour où ta main blanche, où ta main blan - che m'offrit —
pris mon â - me, le jour où ta main blanche m'offrit —
— a pris mon â - me, le jour où ta main blan - che m'of -
-frit de fraîches ro - ses, fleurs sem-
— de fraîches ro - ses, m'of-frit — de fraîches ro - ses, fleurs
— de fraîches ro - ses, m'of-frit de fraîches ro - ses, fleurs sem-
-frit, m'of - frit de fraîches ro - ses, fleurs,
-blant ex-ha-ler, fleurs sem - blant ex-ha-ler ta chaste — ha - lei-ne,
semblant ex - ha - ler ta chaste — ha - lei - ne,
-blant ex-ha-ler ta chaste — ha - lei - ne,
fleurs sem - blant ex-ha-ler,
fleurs semblant ex-ha - ler ta chaste — ha - lei - -
fleurs semblant ex-ha - ler ta chaste ha - lei - ne, ta chaste — ha-lei -
fleurs semblant ex-ha - ler ta chaste — ha-lei -
fleurs semblant ex-ha - ler — ta chaste — ha-lei -

- ne, O lais - se | moi, o lais - se moi cueil - | lir les fruits é - tran -

- ne; O lais - se | moi

- ne; O lais - se moi, o — | lais - se moi cueillir — | les fruits é - tran -

- ne; | O lais - se moi cueil - lir | les fruits é - tran -

- ges, o lais - se moi cueil - | lir les fruits é - tran - | ges dont on meurt pour re -

lais - se moi cueillir — | les fruits é - tran - | ges dont on meurt

- ges, o lais - se moi cueil - | lir les fruits é tran - | ges

- ges | dont on meurt pour re -

- naî - - tre, dont | — on meurt pour re - naî | - tre, —

pour re - naî - tre, | dont on meurt pour re - | naî - tre,

dont on | meurt, dont on meurt pour re - | naî - tre, o lais -

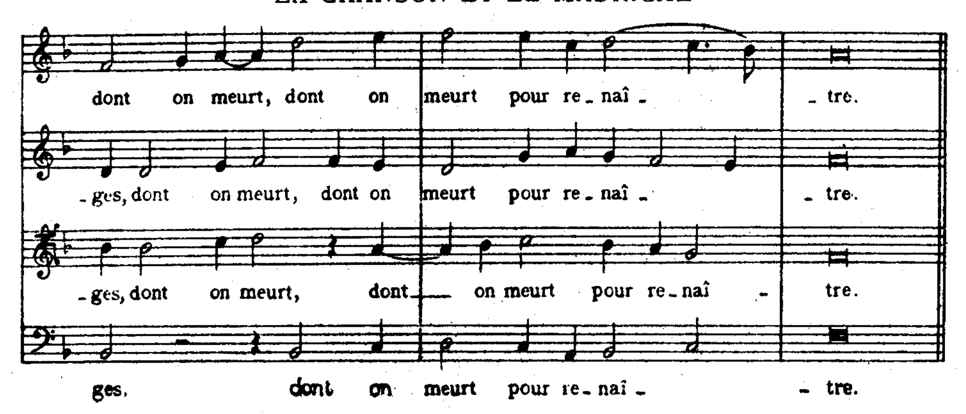
- naî - tre, dont — | on meurt pour re - naî | - tre, o

o — lais - se | moi cueillir — les fruits é - | tran - ges

o lais - se moi | cueil - lir les fruits é - tran - | ges, é - tran - -

- se moi cueil - lir — | les fruits é - tran - ges, cueil - | lir les fruits é - tran -

lais - se moi cueillir | les fruits é - tran - ges, | é - - tran -



Voir aussi :

a) *Alla riva del Tebro,*

b) *La cruda mia nemica,*

c) *I vaghi fiori*, que nous avons analysé plus haut, page 193.

Claudin de Sermizy, généralement désigné sous le nom de *Claudin,* fut maître de chapelle à la cour de France de 1530 à 1560. Ses chansons ont été publiées par Attaignant en 1528.

Claudin Le Jeune naquit à Valenciennes et mourut à Paris. Ses deux principaux ouvrages sont le *Dodecacorde*, quarante psaumes de David traduits en français par Clément Marot, et le *Printemps*, important recueil de chansons, dont les particularités métriques doivent être examinées succinctement.

L'imitation des anciens, cette manie de l'esprit *renaissant*, avait provoqué chez certains poètes français une tendance à la versification *mesurée* et scandée sur le modèle du vers antique. Jean-Antoine de Baïf (1532 † 1589), poète et musicien, qui avait fondé à Paris une académie d'art bien avant la naissance des académies florentines (1), imagina de créer, dans le but spécial de la réalisation musicale, un *mètre* français, en invoquant, comme tous ses contemporains, la restauration du rythme grec. Il écrivit ainsi des *Chansons mesurées* que Jacques Mauduit (2) et Claudin Le Jeune mirent en musique. Baïf avait coutume de noter en *longues* et *brèves* les syllabes de chacun de ses vers, indication à laquelle Claudin se conformait en écrivant sa musique; les valeurs musicales de durée se trouvaient donc réglées d'avance par le mètre poétique, ce qui donne parfois à ces chansons de curieuses allures rythmiques.

(1) Antérieurement au moins à celles de ces académies qui traitèrent de l'union de la musique avec la parole.

(2) Habile joueur de luth qui vivait encore sous le règne d'Henri IV.

Prenons pour exemple :
a) *La bel' aronde* (1), chanson à six voix divisée ainsi :
1°, un *rechant*, comprenant deux couplets et deux reprises du refrain ;
2°, un *chant*, autrement rythmé, formant troisième couplet (2).
Voici comment le poète établit le mètre du *rechant :*

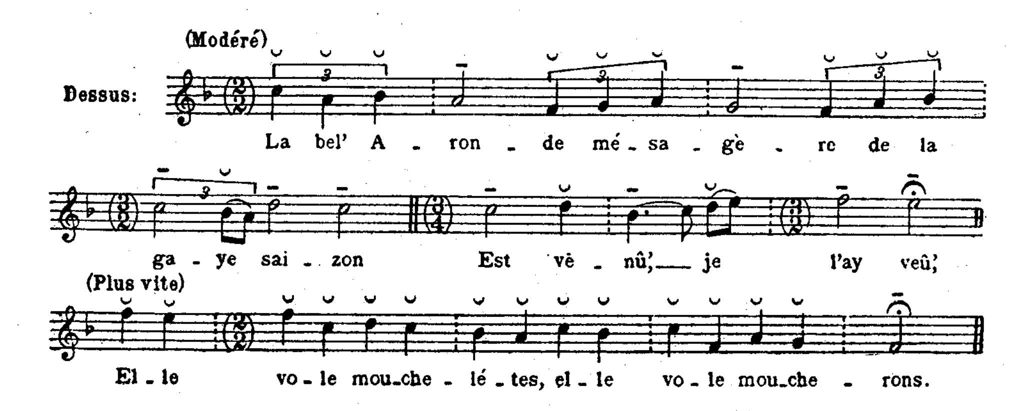
⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – –
La bel' aronde mésagère de la gaye saizon

– ⏑ – ⏑ – –
Est venû, je l'ay veû,

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –
Elle vole mouchelètes, elle vole moucherons.

Dans la traduction musicale de Claudin Le Jeune que nous donnons ci-dessous, on remarquera que les valeurs brèves se succèdent tantôt en rythme ternaire, tantôt en rythme binaire ; cette disposition, qui donne une grande variété au discours musical, persista jusque dans l'opéra du XVIIe siècle (3), mais elle finit par disparaître sous l'autocratique domination de la barre de mesure.

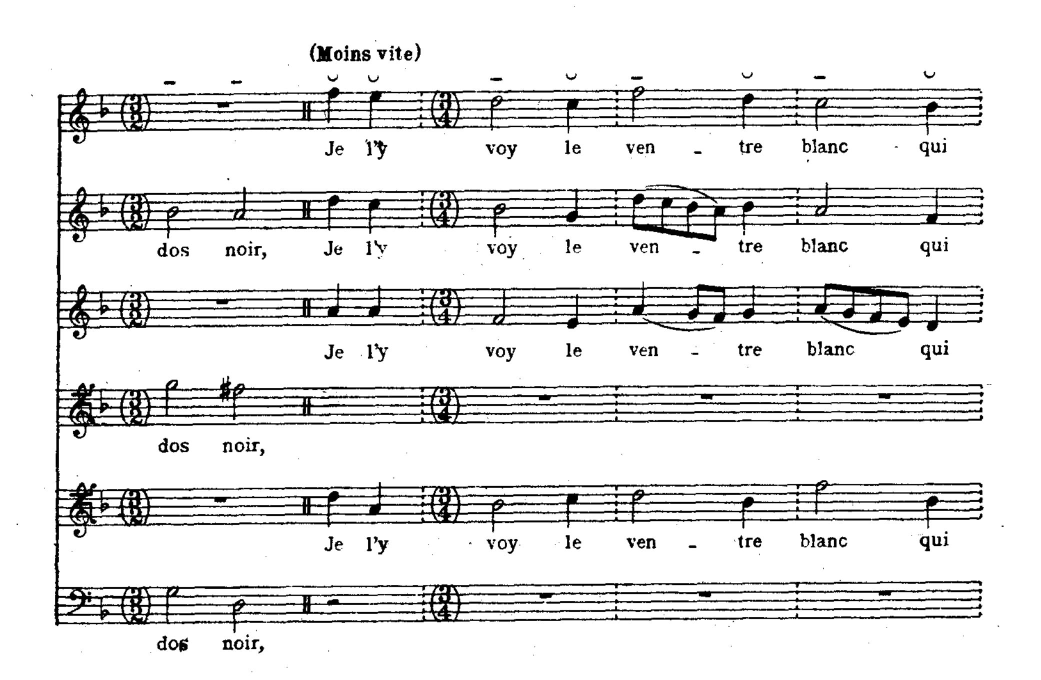
Voici la première partie du *rechant :*



La seconde partie, si aimablement dialoguée, doit être citée en entier :

(1) Voir *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, édition H. Expert ; *Le Printemps* de Claude Le Jeune, 1er fascicule, page 28.
(2) Nous retrouvons cette forme dans le style symphonique, sous le nom de *rondeau*, depuis Rameau jusqu'à Beethoven (voir deuxième livre).
(3) On trouve encore ces alternances rythmiques chez Lulli, dans ses premières œuvres, notamment dans *Alceste* (voir troisième livre).


(Vif)
1er dessus:
je la voy,
2d dessus:
La ve - la, je re - co-gnoy le
Haute-Contre:
je la voy,
1re taille:
La ve - la, je re - co-gnoy le
2e taille:
je la voy,
Basse-Contre:
La ve - la, je re - co-gnoy le


(Moins vite)
Je l'y voy le ven - tre blanc qui
dos noir, Je l'y voy le ven - tre blanc qui
Je l'y voy le ven - tre blanc qui
dos noir,
Je l'y voy le ven - tre blanc qui
dos noir,

(Vif)

l'y tre_luit au so_leil. je la

l'y tre_luit au so_leil. La ve - la,

l'y tre_luit au so_leil. je la

La ve - la,

l'y tre_luit au so_leil. je la

La ve - la,

voy, El_le vo_le mouche - lé_tes, el - le vo_le mou_che - rons.

El_le vo_le mouche - lé_tes, el - le vo_le mou_che - rons.

voy, El-le vo_le mouche - lé - tes, el - le vo_le mou_che - rons.

El_le vo_le mouche - lé_tes, el - le vo_le mou_che - rons.

voy, El_le vo_le mouche - lé_tes, el - le vo_le mouche - rons.

El_le vo - le mouche - lé - tes, el - le vo_le mou_che - rons.

Voir aussi :

b) Ma mignonne (1), suite de huit pièces de deux à huit voix, sur le thème populaire :



(1) *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, édition H. Expert; *Le Printemps*, de Claude Le Jeune, 2e fascicule, page 1.

c) *La brunelette violette reflorit* (1), à cinq voix,

d) *Doucète, sucrine* (2), dont le *rechant* est d'un rythme si amusant dans sa monotonie.



Enfin :

e) *Patourelles jolietes* (3), que nous avons déjà cité page 190.

Guillaume Costeley, né en France de parents écossais, fut valet de chambre du roi Charles IX. L'une de ses chansons les plus connues est celle intitulée : *Puis que ce beau mois.*

PÉRIODE DU MADRIGAL ACCOMPAGNÉ
ET DU MADRIGAL DRAMATIQUE

Orazio Vecchi. .	vers 1550 † 1605
Matteo Asola. . . .	. 15. . † 1609
Luca Marenzio. . .	vers 1550 † 1599
Giovanni Gabrieli. . .	. 1557 † 1613
Felice Anerio. . . .	. 1560 † 1630
Adriano Banchieri. .	vers 1567 † 1634
Thomas Morley. . . .	. 1557 † 1604
Hans Leo Hassler. . .	. 1564 † 1612

Orazio Vecchi, né à Modène, fut prêtre et chanoine de Correggio, ce qui ne l'empêcha point de mener une vie des plus mouvementées; sa biographie est remplie d'incidents bizarres, tels qu'organisation de danses

(1) *Ibid.* (2e fascicule, page 126).
(2) *Ibid.* (3e fascicule, page 103).
(3) *Ibid.* (3e fascicule, page 25).

et de mascarades, rixes dans les églises, *colteilate* et coups de stylet. Bien qu'il ait écrit une célèbre messe à huit voix, *In resurrectione Domini,* il n'en demeure pas moins le véritable précurseur de l'*opera buffa.*

Vecchi fut, sinon le premier, du moins l'un des plus anciens et des plus importants promoteurs d'une forme d'art qu'on peut rattacher à la fois, par l'écriture, au style du *poème symphonique,* tel qu'au XIXe siècle le comprirent Liszt et Berlioz, et, par la réalisation expressive, au *drame musical.*

Nous aurons à revenir longuement sur ce compositeur dans le troisième livre de cet ouvrage, nous nous contenterons donc d'énumérer ici ses œuvres principales, qui méritent toutes d'être lues attentivement.

a 1590. — *La Selva di varia ricreazione* (1), *cioè madrigali, cappricci, balli, arie, justiniane, canzonette, fantasie, serenate, dialoghi, un lotto amoroso, con una battaglia a 10 nel fine,* suite un peu incohérente de madrigaux, de trois à dix voix, où l'on peut trouver, comme l'auteur le dit lui-même dans sa préface, « toutes les herbes et les plantes mêlées, ainsi que dans une forêt. »

b) 1597. — *Il Convito musicale* (2), madrigaux de trois à huit voix pour « tous les goûts ».

c) 1597. — *L'Amfiparnasso, commedia armonica,* sorte de comédie madrigalesque, consistant en quatorze morceaux à quatre et cinq voix, dialogués pour la plupart.

d) 1604. — *Le Veglie di Siena, overo i varii humori della musica moderna* (3) ; dans cet ouvrage, divisé en deux parties, la première badine (*piacevole*), la seconde sérieuse (*grave*), tous les genres de musique exécutables par une polyphonie ont été réalisés.

GIOVANNI MATTEO ASOLA (4) publia, en 1587 et 1596, deux livres de madrigaux.

LUCA MARENZIO, né à Coccaglio, près Brescia, fut maître de chapelle du cardinal d'Este, puis de Sigismond III, roi de Pologne, et mourut d'un chagrin d'amour, à Rome, où il était organiste de la chapelle pontificale.

(1) La forêt d'amusements variés où se trouvent : madrigaux, caprices, ballets, airs, justiniennes, chansonnettes, fantaisies, sérénades, dialogues, un devis amoureux avec une bataille à dix (voix) pour finir.

(2) Le Banquet musical.

(3) Les Veillées de Sienne ou les divers caractères de la musique moderne.

(4) V. chap. x, page 176.

Marenzio se fit une spécialité du chromatique comme moyen expressif. On a de lui, imprimés chez les Gardane, de Venise, vingt-trois livres de madrigaux très prisés par ses contemporains, qui le surnommèrent *il piu dolce cigno.*

GIOVANNI GABRIELI, neveu d'Andrea Gabrieli (1), fut premier organiste à l'église Saint-Marc de Venise et compta Heinrich Schütz au nombre de ses disciples. Il écrivit une assez grande quantité de madrigaux accompagnés (six livres), de quatre jusqu'à vingt-deux voix, ces derniers en trois chœurs. Gabrieli fut l'un des maîtres les plus renommés de la dernière école de Venise.

FELICE ANERIO (2) écrivit plusieurs livres de madrigaux, de quatre à six voix.

ADRIANO BANCHIERI, moine olivétain, organiste de Saint-Michel de Bologne, fut un digne continuateur de l'art d'Orazio Vecchi, tout en exagérant la manière de celui-ci jusqu'aux dernières limites du comique populaire. Banchieri fit plusieurs livres de madrigaux accompagnés, et aussi d'intéressants ouvrages théoriques, tels que : *Cartella musicale sul canto figurato* et l'*Organo suonarino* (1611) ; mais ses plus importants ouvrages sont les recueils de madrigaux dramatiques intitulés :

a) *I metamorfosi musicali*, en quatre livres ;

b) *Il zabaione musicale, inventione boscareccia*, à cinq voix ;

c) *Barca di Venetia per Padova*, en deux livres ;

d) *Festino nella sera del giovedi grasso*, en trois livres. Dans ce « festin du jeudi gras » se trouve un bizarre assemblage polyphonique à huit voix, ainsi présenté :

1er *chœur :* Deux amoureux chantent une *canzonetta*, tandis que la tante Bernardine raconte une histoire et qu'un vieux docteur radote en latin.

2e *chœur :* Le chien aboie *(bubbau)*,
Le coucou fait *kuku*,
Le chat miaule (*gnao*),
Le choucas chante (*chiu*) ;

tout cela en contrepoint à huit parties solidement constitue. Ce madrigal est intitulé : *Il contrapunto bestiale alla mente* (3) (1608).

e) *Tirsi. Fili e Clori*, six livres de *Canzonette* à trois voix (1614).

(1) V. chap. x, page 162.
(2) V. chap. x, page 176.
(3) On sait qu'on nommait : *contrapunto alla mente* l'ancien *déchant* ou *chant sur le livre* (voir chap. x, page 144).

f) Enfin, une œuvre vraiment dramatique en deux parties intitulées *Pazzia senile* (1) et *Saviezza giovenile* (2) (1598), souvent réimprimée jusqu'en 1628, sorte d'imitation non déguisée de l'*Amfiparnasso* de Vecchi, pour voix, instruments, etc., avec intermèdes. Cette œuvre sera examinée en détail au début de notre étude sur l'art dramatique (troisième livre).

Thomas Morley, élève du célèbre organiste anglais William Byrd et chantre de la chapelle royale, fut un compositeur de chansons et de madrigaux des plus féconds ; on connaît de lui un grand nombre de madrigaux accompagnés, où figurent déjà des instruments tels que *treble lute* (luth aigu), *pandora, cisterne, base-viol, flute, treble-viol* (violon) ; un recueil de *Ballets* à cinq voix (danses chantées) et trois livres de *Canzonets*, de trois à six voix.

Hans Leo Hassler (3) composa des madrigaux accompagnés sous les titres : *Newe teütsche Gesang nach Art der welschen Madrigalien und Kanzonetten* (4) (1596), *Lustgarten newer deustcher Gesäng* (5), *Balletti, Gagliarden und Intraden mit 4-8 Stimmen* (1601).

Après avoir survécu encore quelque temps au XVIIe siècle en Angleterre, l'art madrigalesque tomba, nous l'avons dit, dans une complète déchéance, pour faire place à la *suite instrumentale* et à la *musique de chambre* (concert, etc.), dont il fut le véritable précurseur vocal, comme on le verra dans le deuxième livre de cet ouvrage.

(1) La folie sénile.
(2) La sagesse juvénile.
(3) V. chap. x, page 176.
(4) Nouveau chant allemand, suivant la manière des madrigaux et chansonnettes flamands.
(5) Le Jardin d'agrément du nouveau chant allemand.



XII

L'ÉVOLUTION PROGRESSIVE DE L'ART

Le moyen âge. — Epoque rythmo-monodique : art intérieur. — Epoque polyphonique : art extérieur. — Epoque métrique : art personnel. La Renaissance. — Effets de la Renaissance sur la musique.

LE MOYEN AGE

L'étude successive de la cantilène monodique et de la musique polyphonique a fait connaître les différences profondes qui séparent ces deux formes de l'art musical, et justifient leur classification en deux époques distinctes.

Cependant, ces deux formes présentent plusieurs caractères communs, tels que l'indépendance rythmique, la tendance presque uniquement religieuse, etc. ; toutes choses qui disparaîtront totalement dans les époques postérieures, pour faire place à des éléments nouveaux, tout à fait incompatibles avec les manifestations artistiques que nous venons d'étudier.

Mais ce n'est point la musique seule qui, parvenue à la fin de l'époque polyphonique, subit une évolution complète ; c'est l'Art lui-même, et, avec lui, l'artiste, l'homme, les mœurs..., en un mot, la civilisation.

Ici se termine, en effet, le *moyen âge*, sorte de *cycle historique*, entièrement parcouru désormais, et nettement séparé aussi bien des âges antérieurs que de l'époque contemporaine.

Qu'un véritable *cycle artistique* corresponde au cycle historique du moyen âge, cela ne saurait faire de doute : il suffit pour s'en rendre compte de jeter un rapide coup d'œil sur les évolutions progressives de l'Art à cette époque.

Jusqu'au moment où l'esprit des croisades pénétra dans les peuples d'Occident, leur caractéristique générale paraît avoir été l'attachement au sol, l'existence familiale et tout intérieure.

C'est seulement vers le XIIe siècle que nous voyons apparaître ce besoin d'extériorisation et ces déplacements en foule, suscités par l'admirable fanatisme religieux des croisades.

On retrouvera dans toutes les formes de l'Art médiéval ces deux tendances opposées et corrélatives. L'Art n'est-il pas *unique*, et ses mille manifestations différentes, soit dans l'espace, soit dans le temps, pourraient-elles suivre simultanément plusieurs orientations? Pareille anomalie se concilierait mal avec ce principe d'Unité, nécessaire à la conception même de l'Art.

En examinant brièvement les transformations des autres arts, aux époques qui correspondent à la classification que nous avons adoptée pour la Musique, nous constaterons une fois de plus cette Unité de tendances et de caractères, aussi bien dans les arts *plastiques* de la construction et du dessin, que dans les arts *successifs* du son et du langage (1).

ÉPOQUE RYTHMO-MONODIQUE
ART INTÉRIEUR

Les premières églises chrétiennes présentent un aspect simple, grave, un peu lourd. A peine issues des catacombes, et n'osant encore, pour ainsi dire, sortir de terre, elles imitent timidement les formes de la basilique romaine.

A l'extérieur, leur harmonieux ensemble symbolise la foi mystique et tout intime des premiers siècles de notre ère ; mais cette masse imposante est encore dépourvue de l'ornementation complexe et audacieuse qui caractérisera l'époque suivante.

Dans le temple, les piliers massifs, les arcs surbaissés, les pleins cintres offrent partout aux regards leurs lignes pures, d'une netteté presque géométrique. Bientôt on verra les voûtes, les frises, les chapiteaux se charger de dessins décoratifs et de sculptures énigmatiques, plus ou moins faciles à interpréter. Mais la ligne demeure toujours intacte : ligne droite, ou courbure empruntée exclusivement au *cercle*, figuration symbolique de la divine perfection.

Telle est l'architecture romane, dans sa mystérieuse simplicité.

Les mêmes phénomènes se retrouvent du VIe au XIIIe siècle dans le premier âge de l'art plastique. Que celui-ci se manifeste dans le monument sous la forme de mosaïque, de peinture décorative ou de relief, il fait toujours corps avec le mur lui-même. Arrachée à sa muraille et

(1) Voir dans l'Introduction, p. 17, la distinction entre ces deux sortes d'art.

transplantée dans un musée, la fresque de cette primitive époque perd une partie de sa beauté et de sa signification ; privée de sa fresque, la muraille apparaît défigurée, et comme honteuse d'une nudité qui semble la rendre inutile. L'art plastique, en effet, est essentiellement une partie intégrante du temple chrétien : il n'a pas été conçu autrement par tous ces grands poètes qu'on désigne sous le nom générique de peintres primitifs, les Siennois, les Ombriens, jusques et y compris Giotto.

Au cours de cette admirable floraison de la fresque et de la mosaïque, véritable peinture de pierre, la Musique, elle aussi, fait partie de l'église : elle est purement liturgique, mais expressive infiniment. Peu à peu, comme les chapiteaux de l'architecture romane, la monodie se revêt d'ornements et de symboles, sans rien perdre de sa naïveté primitive.

Cependant l'art musical, plus peut-être que tous les autres, reste *intérieur*, comme la foi dont il est l'émanation : il ne connaît pas d'autre but que la prière, l'enseignement des vérités éternelles, et l'humble proclamation de la gloire de Dieu par sa très misérable créature.

ÉPOQUE POLYPHONIQUE
ART EXTÉRIEUR

Mais voici que retentit dans la chrétienté tout entière le pieux cri de guerre proféré par Pierre l'Ermite : une formidable poussée vers l'extérieur se produit, et pendant plus de deux cents ans nous assistons à la plus étonnante effervescence religieuse dont l'histoire ait conservé le souvenir.

« Les croisades, a dit Guizot, ont révélé l'Europe chrétienne. » Leur influence s'est fait sentir, en effet, non seulement sur les tendances politiques et sociales de tous les peuples d'Occident, mais encore sur toutes leurs manifestations artistiques.

Vers le XIIIe siècle, l'art, enfermé auparavant dans l'église, se répand au dehors ; il emploie tous les moyens possibles pour proclamer hautement sa foi, et attirer le peuple dans la maison de Dieu.

Alors, le cintre se fait ogive, l'église s'élève, majestueuse, et s'élance, pour ainsi dire, vers le ciel ; alors, les flèches ajourées s'érigent, comme pour porter triomphalement la prière humaine jusqu'aux pieds du Très-Haut. L'extérieur du temple se garnit de sculptures jusqu'à la profusion ; la statuaire brise les chaînes qui depuis de longs siècles la rivaient au mur, elle donne à ses œuvres une individualité plus nette et une signification plus précise. Sur les autels, sur les portails, sur les

galeries extérieures et jusque sur les tours même, elle élève les multiples témoignages de la gloire de Dieu et des victoires de la Foi.

Ainsi est édifiée l'œuvre la plus grandiose du XIII[e] siècle, cette création vraiment nationale des architectes anonymes de l'Ile-de-France : la cathédrale française, dont l'admirable splendeur rayonna jusqu'au delà du Rhin, des Alpes et des Pyrénées.

En vertu de la même évolution, la peinture abandonne les murailles du temple, pour descendre jusque dans le sanctuaire, où elle vient embellir les autels et les chapelles. Elle se fait triptyque, prédelle, tableau à volets, mais a toujours pour objet l'ornementation spéciale d'une place déterminée.

C'est l'époque où, du XIV[e] au XVI[e] siècle, apparaissent d'abord les Fra Giovanni da Fiesole, les Lippi, les Ghirlandajo, les Gozzoli, ces sublimes italiens, et, un peu plus tard, les Van Eyck, les Memling, les écoles de Cologne et du Bas-Rhin.

Une transformation semblable s'est opérée dans la Musique. Aux calmes et simples monodies ont succédé déjà les ornements jubilatoires et symboliques les plus compliqués : un seul chant ne suffira plus désormais à la foi agissante et militante. L'esprit de combativité pénètre jusque dans l'art des sons, par la polyphonie et le contrepoint vocal, où les parties superposées sont en perpétuel antagonisme, véritable tournoi musical, bien fait pour rehausser l'éclat des cérémonies religieuses.

Tout l'art s'extériorise et rayonne, non plus seulement dans l'église, mais aussi dans les demeures et les fêtes profanes, où le madrigal apportera bientôt le riche coloris des formes contrapontiques.

Ainsi s'est accompli le cycle artistique du moyen âge, dans son double mouvement de concentration et d'expansion, qu'on pourrait comparer aux modulations successives vers les quintes graves et vers les quintes aiguës, vers l'obscurité et vers la clarté.

Toutefois, au cours de cette évolution, un caractère distinctif de l'art médiéval a subsisté : l'impersonnalité de l'artiste, qui, souvent inconscient et anonyme, toujours modeste et sincère, crée des chefs-d'œuvre qu'il ne saurait concevoir sans une destination précise, ni exécuter sans une étroite soumission aux traditions reçues et docilement acceptées. Aussi, est-ce avec beaucoup de raison que M. Emile Mâle a pu s'exprimer ainsi dans son intéressant ouvrage, à propos de ces ouvriers-artistes :

« L'art du moyen âge, dit-il, est comme sa littérature : il vaut moins par le talent conscient que par le génie diffus. La personnalité ne s'y dégage pas toujours, mais d'innombrables générations d'hommes parlent par la bouche de l'artiste.

« L'individu, même quand il est médiocre, est soulevé très haut par le génie de ces siècles chrétiens.

« A partir de la Renaissance, les artistes s'affranchissent des traditions, à leurs risques et périls. Quand ils ne furent pas supérieurs, il leur devint difficile d'échapper à l'insignifiance et à la platitude, et quand ils furent grands, ils ne le furent certes pas plus que les vieux maîtres dociles qui surent exprimer naïvement la pensée du moyen âge (1). »

C'est donc par ce caractère d'impersonnalité que l'art médiéval se différencie profondément de celui des époques subséquentes. Nous allons assister à la disparition rapide de ces admirables qualités de naïveté et de foi sincère. Sans doute, l'art vrai a survécu au cycle du moyen âge, mais la transformation très profonde qu'il a subie ne s'est point opérée sans une période de dépression et d'amoindrissement, dont nous ressentons encore les fâcheuses conséquences.

ÉPOQUE MÉTRIQUE
ART PERSONNEL. — LA RENAISSANCE

A partir du XVIe siècle, l'art marque une double évolution : du côté de l'artiste, c'est l'esprit de personnalité et de particularité qui se manifeste : les désirs de gloire, et plus tard de profit sont les principaux mobiles qui le font agir, et remplacent en lui, peu à peu, la foi robuste et simple de ses devanciers.

Désormais, l'artiste, qu'il soit architecte, peintre ou sculpteur, signera toujours son œuvre, à laquelle son nom demeurera attaché. Certes, les hommes de génie ne manqueront pas ; mais, sauf de rares exceptions, nous ne rencontrerons plus en eux ce dévouement modeste et cette subordination toute chrétienne de l'artiste à l'Œuvre, qui firent si grand et si respectable l'art du moyen âge.

Dominé par la foi chrétienne, le redoutable ennemi de l'homme, l'Orgueil, s'était rarement manifesté jusqu'ici dans l'âme de l'artiste. Mais, avec l'affaiblissement des croyances, avec l'esprit de Réforme appliqué presque en même temps à toutes les branches du savoir humain, depuis le langage usuel jusqu'aux théories philosophiques et religieuses, nous verrons reparaître l'Orgueil, nous assisterons à sa véritable Renaissance.

Par contre, à mesure que la personne de l'artiste se particularise, son œuvre devient de plus en plus indéterminée dans sa destination : elle n'est plus faite pour un lieu, pour un but spécial. Peu importe à l'architecte que sa construction soit église, temple ou palais, pourvu qu'elle

(1) Voir l'*Art religieux du XIIIe siècle en France*, par Emile Mâle, p. 5.

soit *son* œuvre à lui, et qu'elle sacrifie à l'engouement du jour pour l'imitation de la nature et la reconstitution de l'art antique. Aussi, églises et palais vont-ils désormais revêtir le plus souvent le même aspect.

Le sculpteur déploiera tout son talent pour orner les façades, les parties du monument destinées à *être vues*. Le peintre mettra tout son art à faire le portrait des personnages célèbres de son temps, de sa ville natale ou de son entourage ; la fresque même perdra totalement son caractère décoratif d'un lieu, pour devenir un simple tableau, auquel un cadre doré conviendrait mieux qu'un encadrement de pierre (1).

Chacun travaille pour soi et aussi pour le succès. L'aristocratie envahissante et oisive ne tarde pas à s'attacher les artistes, comme des objets de luxe qu'on ajoute à une opulente collection. Alors, en raison même de la rareté plus grande des hommes de valeur, apparaissent les faux artistes, les imitateurs sans génie, les *habiles*, dont la notoriété prodigieuse et éphémère est due principalement à l'ignorante fatuité de quelque Mécène, qui tient à leur succès comme à la supériorité de tout ce qui lui appartient.

EFFETS DE LA RENAISSANCE SUR LA MUSIQUE

La Musique n'a point échappé à cet engouement prétentieux de la Renaissance pour la reconstitution de l'art antique et l'imitation de la nature ; mais, comme pour toutes les autres évolutions auxquelles elle a été soumise, elle n'en a ressenti les effets que près d'un siècle après les autres arts. Cela tient sans doute à son essence même, plus intime et plus idéale : il est normal que les modifications du génie humain atteignent d'abord la plastique, avant de pénétrer jusque dans cet art si subtil et si fin, qui peut presque se passer du support matériel, auquel il emprunte seulement la force, le mouvement vibratoire, l'action sonore, et non la matière même.

C'est donc vers le XVIIe siècle que nous assistons seulement à la véritable *Renaissance musicale*, dont les effets se font sentir aussi bien sur le rythme que sur la mélodie et l'harmonie.

Tant que la cantilène monodique avait subsisté, aucune indication relative à la durée exacte des notes qui la composaient n'était nécessaire : le rythme seul, représenté par la forme des neumes, régnait en maître souverain sur la musique. L'apparition de la polyphonie rendit néces-

(1) Seul peut-être à l'époque moderne, un grand artiste, qui ne fut jamais membre d'aucun institut, Puvis de Chavannes, sut conserver à la fresque son caractère d'origine. Il suffit pour s'en convaincre d'entrer au Panthéon, à Paris, et de comparer entre elles les diverses décorations murales qui représentent les scènes de la vie de sainte Geneviève.

saire l'emploi de signes indiquant les notes où les différentes parties devaient aboutir simultanément. Nous avons vu cependant que le rythme n'avait point perdu ses droits dans la musique de la seconde époque, car la mesure rudimentaire qui y est à peine indiquée n'entrave nullement la marche rythmique des parties vocales.

Au XVIIe siècle, au contraire, sous l'influence chaque jour croissante des mensuralistes (1), dont les théories étroites prétendaient s'appuyer sur les principes de l'art antique, la barre de mesure cesse d'être un simple signe graphique ; elle devient un point d'appui périodique du rythme, auquel elle enlève bientôt toute sa liberté et son élégance. De là proviennent ces formes symétriques et carrées, auxquelles nous devons une grande partie des platitudes de l'italianisme des XVIIIe et XIXe siècles.

La mélodie n'est pas plus favorablement traitée par les théoriciens et musiciens de la Renaissance. Toujours au nom de l'art antique et de la nature, voici que Vincent Galilée (2) jette l'anathème sur la forme collective des parties mélodiques de la polyphonie. « La voix doit chanter seule, » dit-il ; et tandis que Zarlino (3) et lui se lancent mutuellement à la tête des textes de l'antiquité plus ou moins bien compris, l'usage du *solo* s'établit rapidement, car il flatte la vanité de l'époque, en permettant au virtuose de briller et d'obtenir le succès qu'il recherche.

Ainsi, d'abord dans le madrigal, puis dans la musique de chambre et dans l'art dramatique, les parties mélodiques superposées de l'école contrapontique se transforment bientôt en simples parties accompagnantes, sans caractère et sans dessin, que le compositeur indique seulement par leurs notes de basse, sans même se donner la peine de les écrire.

Alors commence le règne de la *Basse continue*, sorte d'accompagnement grossier et rudimentaire, dont la réalisation laisse le champ libre à toutes les incorrections et les banalités dont est susceptible le virtuose, plus ou moins exercé, qui en est chargé.

Toutes les fausses théories harmoniques établies pour la justification du système de la basse continue datent de la même époque. Chacun essaie de classer les accords comme il peut, et échafaude laborieusement des règles qu'il est obligé de transgresser dans la pratique.

Les idées de symétrie étroite et servile, puisées dans des ouvrages de l'antiquité, mal traduits pour la plupart, donnent naissance au système de parallélisme absolu des deux gammes majeure et mineure. En construisant les deux échelles modales, les deux accords parfaits et les

(1) C'est aussi à ces mêmes théories mensuralistes qu'on doit les erreurs grossières introduites dans l'interprétation des signes du plain-chant.

(2) Voir chap. IX, p. 134.

(3) Voir chap. IX, p. 134.

cadences correspondantes *dans le même sens*, les théoriciens du XVIIe siècle ont totalement méconnu les phénomènes de la résonnance *inférieure ;* ils n'ont abouti qu'à la gamme mineure ascendante avec altération de la sensible (*sol* ♯), gamme hybride, artificielle, irrégulière, qui subsiste encore dans notre musique, où elle occupe la place légitimement réservée à la véritable gamme mineure en mode inverse, sur laquelle étaient encore construits la plupart des motets de mode mineur des XVe et XVIe siècles.

Tels sont, sommairement résumés, les divers effets immédiats de l'esprit personnel de la Renaissance sur l'art en général, et particulièrement sur la Musique.

Un tel bouleversement dans l'état de choses préexistant ne pouvait s'accomplir sans entraîner, momentanément tout au moins, le chaos et l'anarchie. Mais, en vertu des grands principes mécaniques et rythmiques d'oscillation et d'équilibre, — dont nous avons fait dépendre tous les phénomènes musicaux que nous venons d'étudier, — toute action provoque inévitablement une réaction. De cette période néfaste et troublée de la Renaissance devait sortir un art nouveau, individuel et puissant, qui, après une longue et pénible élaboration, devait s'épanouir et rayonner dans toute l'Europe occidentale : en Italie, en France, en Allemagne.

C'est l'étude de cette nouvelle époque qui fera l'objet de la suite de cet ouvrage.

FIN

DU PREMIER LIVRE

APPENDICE

INDICATION DU TRAVAIL PRATIQUE DE L'ÉLÈVE

Notions préliminaires. — Composition musicale. — Le choral varié.

NOTIONS PRÉLIMINAIRES

Pour entreprendre avec fruit l'étude de ce *premier cours* de composition, l'élève devra avoir acquis préalablement, et d'une façon complète, toutes les connaissances musicales du *premier degré* dans l'ordre de la composition, c'est-à-dire avoir terminé les cours de *Solfège*, de *Chant grégorien théorique et pratique* et d'*Harmonie*.

Sur cette dernière matière, le maître devra, sans s'attarder trop longtemps, lui donner d'une façon claire et précise les notions suivantes :

enchaînements de l'accord (parfait) à quatre parties vocales ;
adjonction de notes dissonnantes à l'accord (parfait) ;
théorie et application des retards,

en prenant soin que l'élève s'attache avant toutes choses à chercher, dans ses réalisations à quatre parties, l'*intérêt mélodique*.

On passera alors à l'étude du *contrepoint strict* à *deux parties*, de toutes les espèces, sur lequel on ne devra pas insister outre mesure ; puis à celle du *contrepoint strict* à *trois parties*, également de toutes les espèces.

Malgré l'application des règles scolastiques, on devra toujours dans le contrepoint respecter les droits de la *musique*, c'est-à-dire que chacune des parties contrepointées sera conçue *mélodiquement*, et non point selon le système du remplissage harmonique.

Lorsque le maître jugera l'élève capable d'établir couramment et sans

difficulté un contrepoint *musical* à trois parties, il pourra l'autoriser à commencer le cours de composition, tout en menant de front, pendant cette même année, l'étude approfondie du *contrepoint strict* et *libre* à *quatre parties* (1), du *contrepoint double* et du *choral varié*, sur lequel nous donnerons des explications à la fin de cet appendice.

Voilà, en résumé, les connaissances dont l'esprit de l'élève devra être orné, avant et pendant cette première année d'étude de la composition musicale :

COMPOSITION MUSICALE

Au fur et à mesure que chacun des chapitres de ce cours aura été enseigné, commenté et compris, le maître devra exiger les travaux écrits suivants :

Chapitre I.

Analyses *rythmiques.* — Dans ce travail, l'élève devra se libérer de toute espèce d'attache métrique, pour ne conserver que le schème rythmique de la mélodie donnée.

Chapitre II.

Analyses *mélodiques.* — Division de la mélodie en phrases, de la phrase en périodes, de la période en groupes mélodiques. — Réduction au schème mélodique. — Placement des accents toniques et des accents expressifs.

Chapitre III.

Transcription en notation neumatique de monodies grégoriennes écrites en notation usuelle.

Transcription en notation usuelle de pièces écrites en notation proportionnelle.

Transcription en notation usuelle de pièces écrites en tablature.

On devra faire également le travail inverse.

Chapitres IV et V.

Composition de *monodies.* — Pour que ce travail, sur lequel le maître

(1) Des notions sommaires de contrepoint à 5, 6, 7 et 8 parties, seront suffisantes, ces réalisations ressortant plutôt du casse-tête chinois que de la musique.

devra beaucoup insister, soit fait avec fruit, il sera nécessaire que l'élève dégage son esprit de toute préoccupation harmonique.

La monodie devra puiser sa force dans le principe *mélodique, uniquement.*

Cette sorte de travail comprendra *deux* réalisations différentes :

1° Monodie avec paroles, dans laquelle le sens du texte déterminera le dessin mélodique (1).

2° Monodie sans paroles, vivant de sa propre vie mélodique.

Chapitres VI et VII.

Exercices divers sur la génération des harmoniques, la formation des gammes des deux modes et le cycle des quintes.

Exercices en divers tons établissant les tonalités voisines d'une tonalité donnée.

Analyses *harmoniques.* — Détermination des fonctions tonales dans des passages harmoniques donnés. — Indication de la fonction harmonique générale dans chaque période.

Chapitre VIII.

Analyses *expressives.* — Déterminer les facteurs expressifs dans tels fragments d'œuvres musicales que le maître aura désignés.

Chapitre X.

Analyses de *motets.* — Etablir clairement, au double point de vue du texte et de la musique, les grandes divisions d'un motet donné. — Réduire chaque division en phrases et périodes. — Trouver la *mélodie continue* de la pièce. — Déterminer les passages appartenant plus particulièrement à l'ordre symbolique.

Composition d'un *motet* sur un texte choisi par l'élève (2).

Chapitre XI.

Analyses de *chansons* et de *madrigaux.* — Noter les différences qui existent entre le style de ces pièces et celui du motet.

(1) Il sera nécessaire de choisir pour ce travail des textes ne présentant point de complexité de sentiments, et faciles à exprimer par de pures lignes.

(2) Si l'élève est bien doué, le maître devra tolérer les écarts auxquels pourrait l'entraîner sa nature, au cours de ce travail de composition, sans lui laisser toutefois transgresser les lois fondamentales de la construction.

Composition d'un *madrigal* et d'une *chanson polyphonique*, sur des paroles laissées au choix de l'élève.

Au cours de toute cette période d'instruction, le maître devra s'assurer par des interrogations que l'élève a saisi et retenu la partie historique du cours, sur laquelle il n'est point exigé de devoir écrit.

Il devra, de plus, veiller au travail de contrepoint de l'élève et l'instruire dans l'écriture du *choral varié.*

LE CHORAL VARIÉ

On choisira dans les monodies grégoriennes ou dans les chorals des Cantates et des Passions de Bach, des mélodies régulièrement divisibles en périodes, que l'élève devra traiter de trois façons différentes :

1° Réalisation à quatre parties ; le choral indifféremment à l'une ou l'autre des voix.

2° Première variation, à deux parties. — Chaque *période* du choral s'allonge de manière à constituer une phrase complète, tout en gardant sa physionomie mélodique propre, pendant qu'une seconde mélodie librement contrepointée court et s'enroule autour de la première.

3° Deuxième variation, à trois parties. — L'une des parties fera entrer périodiquement le choral sur les contrepoints formés par les deux autres.

Ce travail a pour but d'instruire l'élève dans l'art du *développement mélodique* (première variation) et du *développement harmonique* (deuxième variation), qu'il aura à employer plus tard d'une façon plus raisonnée. On pourra, dans les commencements, prendre pour guide les trois *partitas* pour orgue de J.-S. Bach sur les chorals : *Christ, der Du bist der helle Tag, — O Gott, Du frommer Gott, — Sey gegrüsset, Jesu gütig* (1).

Il est enfin deux qualités que le maître devra s'efforcer de tout son pouvoir de faire naître ou de développer dans l'âme de son élève, qualités sans lesquelles la science ne peut servir de rien : l'amour non égoïste de l'art et l'enthousiasme pour les belles œuvres.

(1) Edition Peters, Ve livre d'orgue, pages 60, 68 et 76.

FIN DE L'APPENDICE

TABLE DES MUSICIENS ET THÉORICIENS

APPARTENANT AUX DEUX PREMIÈRES ÉPOQUES DE L'HISTOIRE MUSICALE

Les auteurs dont les noms sont précédés d'un astérisque sont postérieurs à la deuxième époque et ne figurent ici qu'à titre de *continuateurs* des théories harmoniques de Zarlino.



TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

CHAPITRE I

LE RYTHME

CHAPITRE II

LA MÉLODIE

L'accent

CHAPITRE III

LA NOTATION

CHAPITRE IV

LA CANTILÈNE MONODIQUE

CHAPITRE V

LA CHANSON POPULAIRE

CHAPITRE VI

L'HARMONIE

L'accord

CHAPITRE VII

LA TONALITÉ

CHAPITRE VIII

L'EXPRESSION

CHAPITRE IX

HISTOIRE DES THÉORIES HARMONIQUES

CHAPITRE X

LE MOTET

CHAPITRE XI

LA CHANSON ET LE MADRIGAL

CHAPITRE XII

L'ÉVOLUTION PROGRESSIVE DE L'ART

APPENDICE

INDICATION DU TRAVAIL PRATIQUE DE L'ÉLÈVE



Paris. I. F. M.R.P. Mai 1948
Imprimé en France